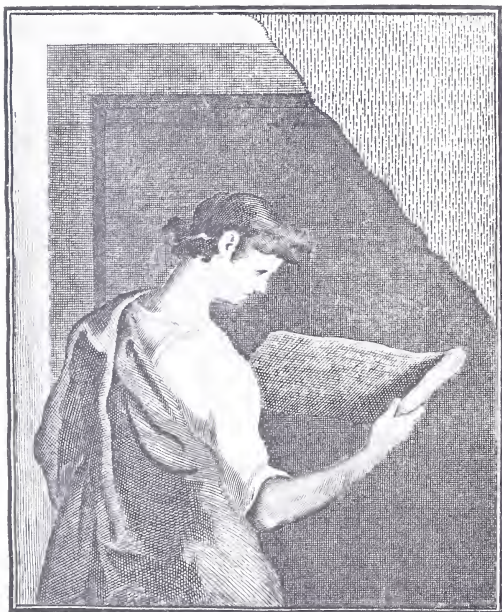




THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2016

CHARLES LE BRUN

LES MAÎTRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS :

- Reynolds**, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
David, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée Louis-le-Grand.
Albert Dürer, par Maurice HAMEL, professeur au lycée Carnot.
Rubens, par Louis HOUTICQ, agrégé de l'Université.
Holbein, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
Claus Sluter, par A. KLEINCLAUSZ, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.
Michel-Ange, par Romain ROLLAND, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Géricault, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée Louis-le-Grand.
Verrocchio, par Marcel REYMOND.
Botticelli, par Ch. DHIEL, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Phidias, par Henri LECHAT, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.
Raphaël, par Louis GILLET.
Giotto, par Ch. BAYET, directeur de l'enseignement supérieur.
Scopas et Praxitèle, par Max COLLIGNON, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de Paris.
Ghirlandaio, par Henri HAUETTE, chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Chardin, par Edmond PILON.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Lysippe, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Philibert de l'Orme, Ghiberti, Benozzo Gozzoli, Luini, Fra Bartolommeo, Léonard de Vinci, Titien, Giorjone, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Rembrandt, Watteau, Boucher, Fragonard, N. Cochin, Houdon, Prudhon, Gros, Ingres, Delacroix, etc.

Par

Paul ALFASSA ; BASCH, professeur à la Faculté des Lettres de Paris ; BAYET, directeur de l'enseignement supérieur ; Léonce BÉNÉDITE, conservateur du musée du Luxembourg ; E. BERTAUX, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon ; Raymond BOUYER ; Henri CLOUZOT ; Emile DACIER, sous-bibliothécaire à la Bibliothèque nationale ; H. DURAND-GRÉVILLE ; le comte Paul DARRIEU, membre de l'Institut, conservateur honoraire au musée du Louvre ; Louis DE FOURCAUD, professeur d'histoire de l'art à l'Ecole nationale des beaux-arts ; GASQUET, directeur de l'enseignement primaire ; Louis GILLET ; André HALLAYS ; Maurice HAMEL ; HOMOLLE, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux ; Georges LAFENESTRE, membre de l'Institut, professeur au Collège de France ; LEMONNIER, professeur à la Faculté des Lettres de Paris ; LIARD, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris ; Conrad DE MANDACH, Henry MARCEL, administrateur général de la Bibliothèque nationale ; Pierre MARCEL, docteur ès lettres ; G. MENDEL, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux ; Urbain MENGIN, docteur ès lettres ; Emile MICHEL, membre de l'Institut ; Marcel NICOLLE, attaché honoraire au musée du Louvre ; P. DE NOLHAC, conservateur du musée de Versailles ; Ed. PILON ; POTTIER, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre ; RABIER, directeur de l'enseignement secondaire ; S. ROCHEBLAVE, professeur au lycée Janson-de-Sailly et à l'Ecole nationale des beaux-arts ; Henry ROUJON, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts ; Paul VITRY, conservateur au musée du Louvre ; Teodor DE WYZEWA ; etc., etc.

LES MAÎTRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

CHARLES LE BRUN

PAR

PIERRE MARCEL



PARIS

LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET C^{ie}, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6^e

Tous droits réservés

ND
552
L33M31



Phot. Alinari.

PORTAIT DE CHARLES LE BRUN PAR LUI-MÊME (1684).

Florence, musée des Offices.



CHAPITRE PREMIER

Naissance et famille de Le Brun. — Sa jeunesse : Fr. Perrier Séguier et Vouet. — Première rencontre de Le Brun et de Mignard. — Le séjour à Rome.

HARLES Le Brun est né à Paris en février 1619. Il n'est pas issu d'une famille écossaise ayant suivi Marie Stuart en France, comme le croit Nivelon. Son grand-père et son arrière-grand-père habitaient Villeneuve-Saint-Georges et on ne remonte pas plus haut dans sa généalogie. Son père, né à Crouy en Picardie, mourut à Paris. Il était sculpteur, de talent médiocre, si on en croit de Piles : toutes ses œuvres ont disparu. Deux des frères de Le Brun, — il avait trois frères et quatre sœurs, — furent peintres comme lui. Des alliances l'unirent plus tard aux Butay, à Van der Meulen, à Verdier, aux Caffieri, peintres ou sculpteurs ; cependant la famille d'artistes qui se groupe autour de lui est une des moins nombreuses des dix-septième et dix-huitième siècles.

Selon les biographes, la précocité de Charles Le Brun fut admirable. Les témoignages de cette précocité ne sont pas également vraisemblables, d'ailleurs. Nous pouvons douter qu'à trois ans l'enfant ait dérobé des charbons éteints pour dessiner dans l'âtre à la lueur du foyer. Par contre, très jeune, il esquissait des têtes colossales sur les carreaux de la maison familiale. A neuf ans il s'exerçait à la sculpture dans l'atelier paternel. A treize ans il travaillait avec François Perrier, dit le Bourguignon, cet élève de Lanfranc, qui, sans balancer la réputation de Simon Vouet fut un des meilleurs artistes de la première moitié du dix-septième siècle, un décorateur adroit qui transmit peut-être à son élève son goût très vif pour les allégories subtiles. Perrier avait longtemps vécu à Rome et il avait rapporté d'Italie de nombreux dessins de statues et de bas-reliefs antiques. Il les donna comme modèles au jeune homme qui, pour la première fois, connut alors l'antiquité. Dans le même moment Le Brun peignait des portraits de son père et de son oncle et dessinait à la plume Louis XIII à cheval. Son père, qui travaillait alors à l'hôtel Séguier, fit présenter cette figure au chancelier par M. de Beauvallon, avocat au Conseil. Séguier, surpris d'une telle précocité, résolut de pourvoir lui-même à l'éducation de l'enfant; il le confia à Simon Vouet, qui décorait sa bibliothèque et qui était le premier peintre de France, puisque

Poussin vivait à Rome. Voilà du moins la version la plus vraisemblable de la rencontre de Le Brun avec Séguier et Vouet. Les circonstances de cette rencontre importent assez peu d'ailleurs au développement ultérieur de Le Brun.

Le maître et l'élève se brouillèrent vite. Vouet prit-il ombrage de l'activité agressive, de l'intelligence conquérante du jeune homme? C'est possible. De caractère inquiet, il souffrait mal la gloire de ses disciples. Mais il semble surtout que Le Brun, dès cet âge, ait été impatient de toute autorité artistique. Il se plaint à Séguier de n'être occupé qu'à de médiocres besognes d'apprenti. Vouet promet au chancelier de lui confier la décoration d'un fragment de sa galerie; mais il oublie de tenir. Furieux, Le Brun abandonne alors son atelier et part pour Fontainebleau où il copie avec acharnement décorations et tableaux : il n'a pas quinze ans.

En somme il travaille fort peu sous Vouet, mais il lui doit plus qu'on ne croit, plus qu'il ne croit lui-même. Vouet, avant lui, est un décorateur habile et fécond, un inventeur de symboles compliqués. L'art des architectures italiennes, majestueuses et surchargées, dont le goût s'impose à nos artistes jusqu'à la fin du siècle, lui est familier. Il brosse volontiers des cartons de tapisseries et réussit mal dans le portrait. Maître excellent, il forme de nombreux élèves qu'il occupe à ses commandes

personnelles, qu'il attelle à sa gloire. Le Brun lui emprunte tout, sauf le meilleur : son coloris inspiré des Vénitiens, de Véronèse surtout, assez souvent vigoureux et varié.

Chez Vouet Le Brun rencontre sans doute pour la première fois Mignard. Tous deux sont dans le même temps élèves du maître ; ils peuvent dès lors se connaître et se mesurer. De ce premier contact date peut-être la haine qui les divisera toute leur vie.

L'ambition ronge déjà Le Brun. Non seulement il supporte mal l'autorité d'un Vouet et la concurrence d'un Mignard, mais la faveur d'un Séguier même ne lui suffit plus. Révenu chez le chancelier après sa fugue de Fontainebleau, il peint une allégorie à la gloire de Richelieu et la fait présenter au Cardinal qui lui commande aussitôt trois tableaux : *l'Enlèvement de Proserpine*, *Hercule faisant dévorer Diomède par ses chevaux* et la *Mort d'Hercule sur le bûcher*. Il n'a pas dix-neuf ans qu'il est nommé peintre du roi. S'il offre à cette époque, en l'honneur de son père sans doute, un *Saint Jean-Baptiste* à la maîtrise, sa charge auprès du souverain le dispense de s'inscrire sur les registres de la corporation. Jamais il n'appartint à la maîtrise.

Dès sa jeunesse il travaille avec une rapidité prodigieuse. Plusieurs dessins de thèses à la gloire du roi, du Cardinal, du chancelier, du surintendant des finances Bouthelier, une *Annonciation* commandée



Phot. A. Giraudon.

SAINTE FAMILLE, DITE « LE BENEDICITE »
(ENTRE 1648 ET 1658).

Musée du Louvre.

par Séguier pour l'église des Petits Pères de Nazareth datent du même temps. Il s'exerce à la gravure aussi. Sans même aller à Rome, sa réputation va s'établir ; mais, fidèle disciple de Vouet sur ce point encore, il n' imagine pas sa carrière sans le voyage d'Italie. Depuis longtemps déjà il prépare son pèlerinage par de studieuses lectures des histoires sacrée, profane et poétique. Les artistes ne recevaient qu'une éducation professionnelle, très forte, mais très étroite ; il développe lui-même sa culture générale, sans plan, au hasard, heureusement servi par un grand esprit naturel. Dans ses écrits cependant, on notera plus tard une confusion de pensée et de connaissances qui décèle l'autodidacte. En 1642, il part enfin pour Rome, riche d'une pension annuelle de 200 écus que lui sert Séguier, auquel il doit aussi de précieuses lettres de créance.

Depuis Lyon il voyage en compagnie de Poussin que la haine persévérante de médiocres rivaux a définitivement chassé de France. Rencontre non fortuite ! Le Brun a connu Poussin à Paris, et il a très vite compris qu'il perdrait son temps à vouloir surpasser Vouet puisque l'arrivée seule de Poussin a éclipsé cette gloire secondaire. D'ailleurs cet accueil magnifique que le maître trouve en France, cette maison toute montée que le roi lui donne aux Tuileries, ces 2 000 écus qu'il lui fait parvenir avant tout travail, cette réception somptueuse enfin

qu'il lui réserve, ont produit sur le jeune homme ambitieux d'honneurs autant que de vraie gloire une impression profonde. Aussi va-t-il s'attacher au maître et scruter son œuvre avec acharnement. Il ne l'admira publiquement que lorsqu'il se croira certain de l'égaliser. Plus tard, à l'Académie, il lui consacre des conférences, il affecte de le préférer à Carrache lui-même; tout n'est pas à rejeter, cependant, dans la tradition qui l'accuse d'avoir voulu, à son retour d'Italie, combattre sa renommée. Il en fut peut-être fortement tenté; mais, intelligent et souple, il comprit qu'il perdrait son temps à ce jeu, et il affecta de dispenser une gloire qu'il ne pouvait abattre.

A Rome, il étudie Raphaël, Carrache, les antiques. Il travaille aux Chambres, au palais Farnèse, et nous avons encore au cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque nationale les copies d'antiques qu'il dessine pour Séguier; mais c'est auprès de Poussin qu'il passe le meilleur de son temps¹. Il est assidu aux promenades sur le Pincio où les matins et les soirs le maître entretient les jeunes gens. Un jour il peint dans le plus

1. On connaît de Le Brun quatre toiles dans la manière de Poussin : l'*Horatius Coclès* (galerie de Dulwich College, près de Londres), *Mucius Scævola* (Louvre), la *Mort de Caton* (Louvre), le *Tibre*; sept compositions disparues, les *Œuvres de Miséricorde* pour Jean Valdor, volées au peintre lui-même, et *Alexandre et Diogène*.

grand secret un tableau, l'*Horatius Coclès*, et l'expose, anonyme, en public. Poussin lui-même, qui vient voir l'œuvre, loue sa beauté et cache mal que l'auteur pourrait être un rival dangereux pour lui. Le Brun dut vivre alors une minute de jouissance suprême : Poussin le redoutait. En réalité Poussin n'avait rien à craindre de Le Brun. Jamais Le Brun ne l'a compris. A l'antiquité, à l'Italie, Poussin n'emprunte que des formes dont il revêt sa pensée. Il ne doit à personne ce rythme intérieur, ce rythme merveilleux qui cadence à la fois sa vie et son œuvre. Il n'a jamais eu de disciples, il ne pouvait pas en avoir. Le Brun, qui croit pénétrer l'essence de son génie, s'arrête aux formes extérieures, et ces formes appartiennent surtout à Carrache.

C'est après l'exposition de l'*Horatius Coclès* peut-être que Le Brun demande à Séguier l'autorisation de rentrer en France. A l'appui de sa requête il envoie au chancelier une copie de la fresque du Guide : *L'Aurore accompagnée du Soleil et des Heures*. Il croit égaler Poussin : qu'apprendrait-il de plus à Rome ? D'ailleurs il n'a point d'avenir en Italie. La Ville est encombrée de peintres français. Mignard, entre autres, dont la renommée grandit, forme le projet de s'établir définitivement à Rome, barrant la route à son rival, plus jeune et plus obscur. Il faut se souvenir de cela encore pour bien comprendre la longue haine des deux hommes.

Mais Séguier ordonne à Le Brun de rester encore en Italie, et celui-ci, sans ressources, obéit. Il envoie à son protecteur une *Descente de croix*, un *Christ mort sur les genoux de la Vierge*, un *Ange Raphaël conduisant le jeune Tobie*, la *Charité romaine*. Il peint aussi un *Calvaire* pour le grand maître des Chevaliers de Malte. Mais, comme Séguier exige encore d'autres toiles, il se révolte, comme jadis contre Vouet, et il écrit :

Pour exécuter vos ordres avec liberté et peindre les tableaux que votre Grandeur désire de moi pour sa gallerie, je crois qu'il seroit expédient que je fusse à Paris, ou j'ay desseing de retourner s'il plaist à Votre Grandeur de m'en accorder le congé.

Il n'attend pas la réponse, emprunte de l'argent et s'embarque, sans même avoir vu Venise. A Lyon il s'arrête, et dans une lettre humble, adroite, pressante, il s'excuse auprès du chancelier et demande des fonds. En attendant la réponse il travaille, peint les portraits de MM. Pontheau et Blanchet, des tableaux d'églises : un *Christ mort*, un *Martyre de Saint-Barthélemy*. A peine a-t-il reçu l'absolution de Séguier et un subside, qu'il gagne Paris. Les années d'apprentissage sont terminées : il aspire maintenant à vivre et à régner. Aussi bien il est complètement formé. Il l'était presque avant son départ pour Rome. Il n'a pas acquis une qualité de peintre en Italie. C'est un des plus graves

reproches qu'on doive lui faire : de vingt à quarante ans, il n'apprend rien. Seul son tempérament de décorateur se développe pendant son voyage. Au contact des Bolonais, des Génois, l'étincelle jaillit. Il est prêt maintenant à accomplir toute son œuvre.



CHAPITRE II

Tableaux religieux. — Décorations d'hôtels. — Les premiers portraits. — Le Brun et M. Olier. — Peintures de l'hôtel Lambert.

UAND Le Brun revient de Rome, au printemps de 1646, l'heure est peu propice à la conquête rapide d'une réputation artistique. Louis XIV est âgé de huit ans à peine. La guerre extérieure préoccupe, et la guerre intérieure menace. L'artiste se met pourtant aussitôt à l'œuvre. D'abord, il établit sa vie sur un fondement solide. Une charge de valet de chambre du roi est vacante : il l'achète ou l'obtient de Séguier. Le 26 février 1647 il épouse, à Saint-Séverin, Suzanne Butay, issue d'une famille de peintres médiocres. Il commence ensuite à peindre et à organiser l'Académie.

Comme il faut vivre et se faire connaître à tout prix, il accepte d'abord toutes les commandes. Il peint des décorations religieuses et des tableaux

de piété : le *Crucifiement de saint André* et le *Martyre de saint Étienne* pour les Mays de 1647 et de 1651, un *Benedicite* pour la corporation des charpentiers, pour les religieux de Saint-François près la porte de Vincennes, en peinture murale (1650), le *Serpent d'airain* (que dès 1648, il avait composé en petit, pour M. Le Noir, un ami personnel), une *Présentation* aux Filles pénitentes de la rue Saint-Denis, et une *Assomption de la Vierge* aux Capucines du faubourg Saint-Jacques. La reine mère et l'abbé Le Camus qui protégeaient les Carmélites du faubourg Saint-Jacques lui confient la décoration du couvent. Il travaille aussi pour l'église Saint-Côme (*Nativité*), pour Saint-Germain l'Auxerrois (*Saint Jacques le majeur*), pour le collège de Beauvais (*Saint Jean à Pathmos*) et pour Saint-Sulpice. Pour des particuliers, enfin, pour M. d'Aumont, par exemple, ou pour le conseiller Poncet, il tire des sujet de la vie du Christ ou de l'histoire sainte.

Une énumération plus complète de ces œuvres, pour la plupart disparues et aux destinataires inconnus, serait fastidieuse; les toiles qui nous restent sont le plus souvent médiocres. Comme tous ses contemporains, sauf Le Sueur, Le Brun manque d'inspiration religieuse : ses Christs ont tous le même visage, ses Vierges la même expression; ce sont, comme dit Charles Blanc « des mères qui rappellent trop le monde ». Dès maintenant l'artiste

exprime l'adoration fervente, l'extase ou la douleur selon les principes qu'il formulera dans la conférence sur *l'Expression des Passions*; d'où cette monotonie qui rend insipide une œuvre comme *le Christ adoré par les anges* du Louvre, — peinte sous l'inspiration de la reine mère qui l'avait vue en rêve, — dont les vingt anges ne sont qu'un ange vingt fois répété. C'est un métier pour Le Brun que de peindre des tableaux d'église, une besogne qu'il confiera plus tard à des élèves bien stylés. Au début de sa carrière, au contraire, il n'emploie des collaborateurs (P. de Sèves, par exemple, à l'église des Capucines) que par exception. Ses peintures religieuses ne forment cependant qu'une petite partie de sa production à cette époque.

Il décore un grand nombre d'hôtels : d'abord celui des Premiers Présidents, commandé par Nicolas Pomponne de Bellièvre, et achevé avant sa mort en 1650. On y voyait *le Sacrifice d'Iphigénie*, un plafond représentant des *Déeses*, quatre bas-reliefs simulés figurant *les Quatre âges du monde*, des médaillons de héros antiques, sans parler de toutes les figures allégoriques, des génies, des enfants, des guirlandes qui accompagnaient et encadraient les compositions. L'ensemble a disparu, mais Guillet nous a conservé une brève énumération des sujets, et Nivelon une de ces copieuses descriptions ou s'épanche son admiration débordante pour Le Brun. Viennent



Phot. Alinari.

LA FILLE DE JEPHTÉ (ENTRE 1648 ET 1658).

Florence, musée des Offices.

ensuite les hôtels du trésorier de la Chambre des deniers, Hesselin, avec *Funon et Éole*, de Bertrand de la Bazinière avec *le Mythe de Pandore* (plafond), *les Quatre parties du monde* et *les Quatre poèmes* (panneaux), du duc d'Aumont avec *l'Apothéose de Romulus* (plafond), du chevalier de Jars avec *Thémis* et *Renaud et Armide*, où collabora Louis Testelin, de Jérôme de Nouveau avec *Mercury présentant Hébé à Jupiter*, de l'abbé de La Rivière, avec *Psyché enlevée au ciel* et *Apollon se rendant à l'assemblée des dieux*, du président Lambert de Thorigny, etc.

On ne compte plus, déjà, les tableaux de cheval : mythologies, allégories, scènes d'histoire, d'une variété de sujets remarquable bien qu'ils ne prouvent pas une imagination très riche. Quelques portraits aussi datent de ce temps : *Jabach et sa famille*, par exemple, au musée de Berlin, une des œuvres les plus fortes et les plus lumineuses de Le Brun, *Bussy Rabutin*, *Mme Hurault de Cheverny*, *marquise de Montglas*, *Nicolas Pomponne de Bellière*, *Mme du Plessis-Bellière*, *les Échevins de Paris*. Mais le portrait tient déjà une place secondaire dans la production de Le Brun. Il n'y réussit pas mal ; au contraire : il a longuement étudié la figure humaine, et devant ses modèles il a toujours oublié le fade idéalisme italien pour ne plus voir que la nature. Il préfère cependant imaginer des allégories et composer des sujets héroïques mieux payés,

plus glorieux aussi. Dans la sévère hiérarchie des genres qu'il n'a pas créée, mais qu'il a rendue plus stricte et plus rigoureuse, le portrait ne tient que la seconde place après la peinture d'histoire.

Le catalogue des seize années qui séparent le retour de Rome de l'entrée chez le roi remplirait une vie de peintre. *L'Assomption de la Vierge*, au plafond de la salle capitulaire du séminaire de Saint-Sulpice, est achevée en quatorze semaines. Une œuvre commencée est abandonnée pour d'autres, puis reprise : c'est ainsi que les travaux pour Fouquet interrompent la décoration de l'hôtel Lambert. Toute cette production semble touffue, confuse, réglée par le seul hasard des commandes ; elle est, en réalité, sage et raisonnée, dirigée avec sang-froid et habileté. L'ambition déterminée, le dessein précis d'atteindre le roi dominant déjà Le Brun. Au début de sa carrière, il travaille aux conditions les plus rigoureuses : pour la décoration du plafond de M. de Nouveau en 1650, par exemple, après avoir demandé 6 900 livres, il en accepte 4 650, et s'engage à terminer en quatre mois, sous peine de dédit ; mais, à mesure que sa réputation s'affermir, il abandonne les travaux les moins payés. C'est ainsi qu'il n'exécute que trois des toiles promises à Olier pour Saint-Sulpice (il n'en livre même que deux). Il connaissait Olier depuis son retour de Rome et il avait exécuté pour lui quelques dessins de propagande quand il fut chargé de peindre pour

Saint-Sulpice une série de dix tableaux et un plafond à la gloire de la Vierge pour une somme de 14 000 livres payée par acomptes. Le traité fut signé le 7 décembre 1654. La commande aurait tenté tous les artistes : elle était bien rétribuée et elle assurait la protection d'un homme puissant. Le Brun se mit aussitôt à l'œuvre. Il peignit d'abord au plafond de la chapelle du séminaire *le Triomphe de la Vierge*, dont le succès fut considérable, puis il exécuta *la Descente du Saint-Esprit*. Un des plus chers désirs d'Olier, déjà malade, était de ne pas mourir avant d'avoir vu cette œuvre. Il put l'admirer encore, et tout le monde reconnut avec lui que Le Brun s'était surpassé. Mais quand on en fut au règlement, l'artiste réclama une gratification, sous prétexte qu'il avait dépassé ce qu'on attendait de lui : M. de Bretonvilliers, chargé du paiement, la refusa. Olier vivait encore ; Le Brun n'osa pas rompre et il commença le tableau suivant : *la Visitation*. Olier mourut comme il l'achevait. C'est alors que l'artiste prit prétexte de ce que MM. de Bretonvilliers et Tronson avaient critiqué son portrait du défunt pour affecter une grande colère, garder *la Visitation* et rompre avec Saint-Sulpice. Cette colère était feinte : nous sommes en 1657 ; Le Brun est le favori de Fouquet ; le surintendant le paye royalement et va lui confier la décoration de Vaux ; la commande de Saint-Sulpice n'est plus qu'un fardeau, et comme Olier n'est

plus là, à quoi bon garder des ménagements? Ce mot de Nivelon a vraiment une valeur singulière : « M. Le Brun était alors dans cette vigueur d'âge qui le rendait actif et vigilant sur toutes choses; *il ne négligeait rien, soit pour ce qui concerne un solide établissement de fortune, soit pour l'emploi du temps et le désir de la gloire.* »

L'œuvre la plus importante de cette période est la décoration de l'hôtel Lambert, commencée vers 1650, peut-être un peu plus tard. Pour la première fois, l'artiste trouve un vaste champ où ses dons naturels de décorateur vont pouvoir s'épanouir. Par une heureuse fortune cet ensemble nous a été conservé. Le président Lambert qui le commanda était un de ces magistrats délicats, nombreux au dix-septième siècle, qui rêvaient de demeures somptueuses et qui les réalisaient parce qu'ils avaient souvent le goût très sûr et qu'ils savaient largement dépenser. Le Vau fit de l'hôtel Lambert une des constructions les plus altières du temps. La décoration fut partagée entre Le Brun, Le Sueur et d'autres artistes pour la peinture ¹, Van Opstal et Le Pautre pour la sculpture. Le Brun eut en partage la Grande Galerie dont la voûte surbaissée, longue

1. Il y avait à l'hôtel Lambert une peinture du Bassan, *l'Enlèvement des Sabines*; de Romanelli, cinq tableaux sur *l'Histoire d'Énée*. Patel, Baptiste, Hermans, Van Swanevelt, Perrier, y travaillèrent aussi.

de 68 pieds, large de 15, était divisée en quatre caissons. Il y représenta *la Déification d'Hercule* et son mariage avec Hébé. Peu de décorations sont supérieures à celle-là dans l'œuvre entière du peintre. Dès maintenant Le Brun est en possession de cette incomparable habileté qui lui tient souvent lieu de génie. Comme la voûte surbaissée écrase un peu la galerie, il place les scènes en plein air pour lui donner de la hauteur. Les quatre caissons sont séparés par des arcades qui risquent de briser l'unité; il y peint adroitement des figures ailées qui forment un lien entre les sujets. Le dessin reste vulgaire; on remarque par contre dans le coloris un peu plus de jeunesse et de joie, un peu moins de convention que dans les œuvres postérieures, quoique la voûte, salie par le temps, ait aujourd'hui perdu une partie de son éclat.

C'est à l'hôtel Lambert que Le Brun se révèle pour la première fois ordonnateur de travaux. Le sculpteur Van Opstal et le paysagiste Jacques Rousseau exécutent sous ses ordres les décorations accessoires de la galerie. A l'un il donne les dessins de douze bas-reliefs représentant les travaux d'Hercule, à l'autre il inspire des paysages figurant les mêmes sujets.

Le Sueur travaillait déjà à l'hôtel Lambert quand Le Brun y fut employé. Les deux artistes, amis jusqu'alors, se seraient brouillés chez le président, et Le Brun, depuis ce temps, aurait pour-

suivi Le Sueur d'une haine qui n'aurait même pas désarmé devant la mort. M. Jouin s'est efforcé de détruire cette tradition, mais son raisonnement n'est pas inattaquable. Que Le Sueur ait été en 1648 un des douze anciens de l'Académie avec Le Brun, qu'en 1649 il ait servi de parrain à une nièce du peintre, cela prouve-t-il qu'après 1650 les deux hommes ne se soient pas brouillés? La tradition n'est pas invraisemblable. Ambitieux, autoritaire, jaloux de tous ceux qui peuvent retarder son triomphe, Le Brun s'est déjà querellé avec Vouet, avec Mignard; il s'est mesuré avec Poussin! Et quel rival plus dangereux que Le Sueur! en apparence, au moins, car, en réalité, les deux hommes ne suivent pas la même carrière. Leurs aspirations, leurs tempéraments sont différents. Jamais Le Sueur n'aurait disputé à Le Brun le titre de Premier Peintre de Fouquet; jamais Le Brun n'eût été capable de peindre *la Vie de saint Bruno*. Tout est expression et sentiment dans l'œuvre de Le Sueur; dans l'œuvre de Le Brun tout est intelligence et habileté. Celui-ci n'en essaye pas moins d'imiter Le Sueur comme il a essayé d'imiter Poussin : on trouverait trace de cet effort dans une *Sainte Famille* du Louvre, par exemple; mais très vite il comprend la vanité de sa tentative et il l'abandonne.



CHAPITRE III

Le Brun chez Fouquet. — La décoration de Vaux. — La manufacture de tapisseries et de meubles de Maincy. — Les fêtes de Vaux.

PARMI les amateurs de ce temps Nicolas Fouquet occupe une place singulière. Sauf le roi, aucun ne lui peut être comparé. Un Mazarin sera plus délicat peut-être ; mais il ne met jamais son goût pour les arts au service de sa fortune. Fouquet, au contraire, ne sépare pas l'art de la vie. Il recherche le meilleur architecte, le meilleur sculpteur, le meilleur peintre ; avec un instinct très sûr il les découvre, et il leur confie des travaux gigantesques. S'il puise inconsidérément dans les caisses de l'État, c'est surtout dans le dessein de réaliser des merveilles. N'y aurait-il pas là une explication de la sévérité royale pour des fautes qu'on ne punissait pas si impitoyablement d'habitude ? Ce n'est pas seulement un ministre concussionnaire, mais un rival de

son faste que Louis XIV châtie en Fouquet.

Quelle heureuse fortune pour un Le Brun que de rencontrer, jeune encore, un amateur assez perspicace pour deviner son génie, et assez splendide pour en favoriser l'épanouissement ! En 1657, il ne s'est pas encore révélé : la galerie de l'hôtel Lambert même ne laisse prévoir encore ni Vaux, ni Versailles. C'est cette décoration cependant, et peut-être les travaux de l'hôtel La Bazinière ou de l'hôtel Du Plessis Bellière qui attirent l'attention de Fouquet.

Fouquet attendit beaucoup de Le Brun, trop peut-être, puisqu'il le mit en concurrence avec Raphaël quand il lui commanda de peindre une vie de Constantin ; mais, en le choisissant entre tous, il prouvait la sûreté de son goût. Ni Vouet, ni Poussin, ni Le Sueur n'auraient rempli son dessein. Il rêvait de mettre l'art au service de son apothéose et Le Brun était né pour composer des cadres glorieux à des vies triomphantes et pour mettre le cortège somptueux de ses allégories au service des puissances temporelles. C'est un hasard merveilleux que ce peintre ait à point nommé trouvé son Mécène et que ce Mécène ait trouvé son peintre.

Dès les premiers travaux sans grande importance que Fouquet lui confie à Saint-Mandé, Le Brun comprend si bien que la carrière qu'il a rêvée s'ouvre enfin qu'il refuse ce Pactole : 20 pistoles de pension journalière que lui offre, sans



Phot. A. Giraudon.

LE CHRIST AU DÉSERT SERVI PAR LES ANGES
(ENTRE 1648 ET 1658).

Musée du Louvre.

aucune obligation d'assiduité, son ami Jabach. Fouquet d'ailleurs va lui accorder une pension de 12 000 livres, sans compter le paiement régulier de tous ses ouvrages. Un peu plus tard il l'installe à Vaux, et lui qui d'habitude loge chétivement ses artistes, il réserve au peintre et à sa femme, — nous le savons par un inventaire, — un appartement presque somptueux. Le Brun arrive à Vaux en 1658 et il se met aussitôt à l'œuvre.

La décoration du château bâti par Le Vau laisse à ceux qui l'ont vue le souvenir attristé qu'on garde des œuvres interrompues par la mort. Malgré son ardeur juvénile et sa formidable activité, Le Brun ne put pas réaliser tout son dessein. Sa conception, à laquelle Fouquet peut-être avait collaboré, était grandiose. Il voulait inscrire sur les murs et sous les voûtes l'épopée du ministre et célébrer les formes multiples de son triomphe : financier intègre, procureur fidèle, protecteur éclairé des arts et des lettres, mari heureux et même constant, avec un concours d'allégories tellement compliquées, une surabondance de symboles si subtils qu'il nous faut pour en deviner les détails le minutieux commentaire de Félibien.

Au sortir du vestibule, par exemple, au plafond de l'antichambre des appartements de Mme Fouquet, on voit, au milieu d'une profusion de cornes d'abondance et de tableaux de fleurs et de fruits, une *Apothéose d'Hercule*, qui est une apothéose de

Fouquet. Le dieu, sur son char, est traîné dans le ciel par deux chevaux; deux femmes le guident, l'une, vêtue de vert, soufflant dans une trompette : la Renommée; l'autre, vêtue de jaune et de bleu, les rênes dans la main droite, un glaive dans la gauche : la Raison; la Gloire le couronne. Aux voussures, des bas-reliefs peints en bronze doré représentent *les Travaux d'Hercule*, et aux angles, des médaillons figurent *les Saisons*. Dans la chambre de réception, qui devait être, a-t-on dit, comme la chambre bleue de cet autre hôtel de Rambouillet, *le Triomphe de la Fidélité*, au plafond, exalte la fidélité de Fouquet au roi pendant la Fronde. Sous les traits d'une femme vêtue d'une robe blanche et d'un manteau bleu, la Fidélité, sur laquelle veille un chien, est portée dans les airs par un jeune homme : le Génie de la Fidélité. La Prudence, le visage, la gorge et les bras voilés, tenant un serpent et un miroir, l'accompagne. La Vertu héroïque, une femme ailée, vêtue de rouge et armée, la protège et montre Apollon, « tout environné de lumière qui, avec son arc, semble tirer des flèches contre l'Envie et contre une infinité d'autres monstres qui fuient devant lui et se précipitent dans l'obscurité des nuages. Dominant le tout, la muse Clio chante la gloire de Fouquet. Les autres muses qui, deux par deux, décorent les angles de la pièce, au milieu des Poèmes satirique, bucolique, épique et lyrique, ont donné leur nom à l'apparte-

ment. Plus loin, dans un petit cabinet, dominant des attributs de piété et les fleurs sur fonds d'or de la muraille, la *Nuit*, une jeune femme, est mollement étendue dans l'ombre, sur des nuages. C'est peut-être dans la pièce opposée à ce cabinet qu'on voyait cette œuvre qui n'est plus en place : *Vénus coupant les ailes de l'Amour* où une femme assise, Mme Fouquet, « ayant comme attributs : la Beauté (une pomme d'or), les Grâces (une couronne de roses), la Douceur (un agneau), la Chasteté (une tunique blanche), coupe les ailes, aidée d'une femme casquée (la Sagesse) à l'Amour volage dont les armes inutiles gisent à terre. A côté la torche allumée de l'Hymen témoigne que l'amour conjugal peut enflammer les cœurs¹ ».

Toutes ces œuvres, — elles sont conservées, sauf la dernière, — sont parmi les moins froides et les moins sèches de Le Brun, comme si l'artiste avait compris que, travaillant dans l'appartement d'une femme, il devait tempérer par un peu de fraîcheur et de charme sa manie d'allégoriser sur des sujets héroïques. Bien d'autres peintures de Vaux ont disparu qui nous permettraient de savoir si dans tous les appartements du château il s'était imposé la même contrainte. Nous savons seulement par les descriptions de Félibien, si ennuyeuses à force

1. CHATELAIN, *le Surintendant Fouquet*. Paris, 1905 in-8°. On consultera ce livre avec grand profit au sujet de la décoration tout entière de Vaux et des relations de Le Brun avec Fouquet.

de minutie, que dans les *Jupiter, Mercure, Mars* et *Bacchus*, symbolisant la Puissance, la Vigilance, la Valeur, l'Abondance, au plafond de la chambre royale, dans la *Diane* décorant l'alcôve du souverain, dans le *Secret* d'un cabinet voisin, dans *Cybèle* et *Mars* d'un autre appartement, etc., etc., pas un détail n'était indifférent, pas un attribut étranger à la glorification de Fouquet. L'incomparable unité qui fera de la Grande Galerie et des salons de Versailles un admirable chef-d'œuvre n'est pas encore réalisée à Vaux; cependant toute la décoration du château concourt déjà à l'exaltation d'un seul homme.

Les peintures du grand salon n'étaient pas commencées quand la disgrâce de Fouquet interrompit brutalement les travaux; cependant Mlle de Scudéry décrit cette décoration avec un tel luxe de détails, dans la *Clélie*, qu'on a dû s'assurer qu'aucune trace de peinture n'existait sous le plafond actuel. Le Brun, sans doute, avait arrêté depuis longtemps la composition du *Triomphe d'Apollon* qu'il voulait y représenter, et Mlle de Scudéry a connu ses dessins. L'Apollon triomphant, le Soleil glorieux qu'on y devait voir, c'était encore Fouquet, dans son apothéose de ministre tout-puissant cette fois, dominant le monde. On se souviendra que le premier ouvrage de Le Brun pour Fouquet a été le *Palais du soleil* à Saint-Mandé; dès lors l'artiste songeait peut-être à identifier le ministre

et l'astre : en tous cas, au grand salon, l'intention n'est pas douteuse. C'est là, semble-t-il, qu'il faut chercher l'origine de cette assimilation avec le soleil si chère au Grand Roi, qui créera autour de lui une légende adroite, et que Le Brun célébrera déjà à la Galerie du Louvre. Ce n'est pas le seul emprunt de Louis XIV à Fouquet et à Le Brun, et il est nécessaire de s'en souvenir pour bien comprendre la haine du souverain contre son ministre.

Le Brun ne travaille pas seul aux peintures de Vaux. Dès cette époque il emploie des collaborateurs réguliers; nous les connaissons malheureusement très mal. On peut croire que J.-B. Monnoyer, Ph. Lallemant travaillent pour lui. Des peintres dont on retrouve les noms parmi les créanciers de Fouquet : Jean Cotelle, Goujeon et Louis Le Brun l'aident sans doute aussi. Quant aux décorateurs qu'il emploie en très grand nombre leurs noms ne nous sont pas parvenus.

C'est, ne l'oublions pas, le travail de trois années à peine, que cette décoration complexe, inachevée et déjà formidable; encore n'est-ce pas tout le travail de ces trois années. Entre temps, Le Brun achève les peintures de l'hôtel Lambert. Fouquet même le charge de bien d'autres soins : il le donne comme maître de dessin à Mme Fouquet, et les gazetiers dans leur enthousiasme rampant ne savent plus s'ils doivent louer l'élève d'avoir un tel maître, ou

le maître d'avoir une telle élève ; il lui confie également la création et la direction de la manufacture de tapisseries qu'il installe à Maincy, près de Vaux, dans un couvent désaffecté.

La tapisserie était depuis longtemps à la mode en France. Richelieu l'avait aimée ; Mazarin avait réuni plus de trois cent cinquante tentures. Fouquet commença par acquérir en Europe toutes les tapisseries à vendre : mais cela ne lui suffit pas. Pour surpasser Richelieu, et surtout Mazarin, il lui fallut des tapissiers à lui, comme le roi. Peut-être est-ce Le Brun qui lui suggéra ce projet ; en tous cas Le Brun le réalisa. Il fit venir des hauts liciers de Flandre et de Paris, forma des ateliers, prépara des magasins, fit bâtir des logements, rédigea un règlement minutieux, que Jean Valdor, calchographe du roi et amateur de tentures, fut chargé d'appliquer. Dès le début l'organisation fut parfaite ; l'activité des ateliers dépassa vite celle des ateliers royaux : les ouvriers devaient être très nombreux puisque les registres de la paroisse signalent en quatre années dix décès de tapissiers — sans épidémie. On ne tissait pas seulement des tentures à Maincy ; on y fabriquait aussi des bandes de lits, des sièges, des dossiers de chaises et de fauteuils pour les appartements du château. On a pu croire que la manufacture avait fonctionné dix ans, tant sa production a été abondante : elle a travaillé quatre ans à peine. Le Brun

fournissait lui-même presque tous les modèles : les *Chasses de Méléagre* en dix pièces, quelques sujets mythologiques : *Mars et Vénus*, *Jupiter allaité par la chèvre Amalthée*, les *Neuf Muses*, qui reproduisaient le plafond de la salle des Muses, *l'Histoire de Constantin*. Plusieurs de ces tentures les *Chasses de Méléagre*, par exemple, ne furent achevées que plus tard, aux Gobelins, quand la manufacture de Maincy y fut transportée. On remplaça seulement, aux bordures, les armes ambitieuses de Fouquet par les armes triomphantes de Louis XIV.

A Maincy, Le Brun renouvela complètement l'art de la tapisserie. Les ouvriers travaillaient encore sur de grands dessins, rapidement exécutés, légèrement colorés à l'aquarelle, qui laissaient à leur initiative une latitude excessive ; il leur imposa des cartons peints à l'huile, très précis, qu'ils devaient reproduire exactement. Ce système n'était pas mauvais en principe : artisans de premier ordre, les tapissiers étaient le plus souvent de médiocres peintres ; il était bon de borner leur tâche à l'interprétation de dessins et de couleurs exactement déterminés. Mais la transformation des cartons en tableaux devait donner aux peintres la tentation de subordonner dans leurs compositions l'ordonnance décorative à l'ordonnance plastique. Cette erreur n'était pas à craindre avec Le Brun, décorateur de tempérament ; ses successeurs n'évi-

teront pas le danger, et la tapisserie, entre leurs mains, s'avilira pendant un temps à n'être plus qu'une copie littérale de la peinture.

Le Brun n'emploie-t-il que des tapissiers à Maincy? La manufacture est-elle au contraire une première réalisation, réduite, mais complète, des Gobelins, où toutes les industries d'art sont représentées? Nous ne le savons pas. Le Brun, en tous cas, dirige dès lors les sculpteurs, les ébénistes, les orfèvres qui travaillent pour Fouquet. Il prend conscience de sa force; sa puissance créatrice se développe; son style se forme.

N'oublions pas non plus qu'il imagine déjà, pour le plaisir d'une heure, ces féeries somptueuses et fugitives qui plairont à Louis XIV au point qu'il les renouvellera, plus magnifiques encore, à Versailles. Avec Torelli, « magicien expert et faiseur de miracles », avec Torelli qui lui enseigne peut-être ses secrets, il imagine pour les fêtes de Vaux des décors merveilleux, de fantastiques illuminations, des combinaisons imprévues d'architectures, d'eaux et de feux. Un soir, à la fin d'un festin, une lune monta dans les airs, jetant « une lumière si éclatante à mesure qu'elle s'élevait sur l'horizon, dit Guillet de Saint-Georges, que le roi et toute la cour demeurèrent longtemps surpris d'un spectacle si nouveau ». Un autre soir, — c'était à cette visite du roi qui devait être fatale à Fouquet, — un rocher s'ouvrit et laissa paraître la Béjart en déesse.



HERCULE COMBATTANT.

Fragment de la décoration de la galerie de l'hôtel Lambert (1650-1658).

Sur un signe du souverain sollicité par Molière, des termes et des arbres accouchèrent de personnages qui, raconte La Fontaine, dansèrent un ballet en venant au monde. Le Brun s'était surpassé, comme s'il eût prévu que cette fête serait la dernière. Des lignes de flammes marquèrent les lignes architecturales du château orgueilleux; un incomparable feu d'artifice éclaira le parc; sur le grand canal une baleine de feu crachait des pièces d'artifice; et, à l'heure du départ, un jet colossal de fusées forma une voûte de flammes au-dessus de la Cour en cortège.

Ainsi Le Brun prélude aux magnificences de Versailles par les magnificences de Vaux.

Nous connaissons son labeur actif et fructueux depuis son retour de Rome jusqu'à son entrée chez le roi, les étapes de sa carrière et de sa gloire, mais sa vie nous échappe pendant cette période. On imagine bien qu'il met au service de sa fortune une incessante activité, que la construction de sa carrière absorbe presque tous ses soins, mais les détails de son existence restent mystérieux. Pas une lettre n'est datée de ce temps; d'ailleurs ses lettres, — sauf la dernière, — ne sont que des billets officiels. Dans ses autres écrits, il ne nous entretient jamais de lui-même. Ses biographes sont aussi discrets; ceux mêmes qui vivent dans son intimité négligent sa personne pour ses œuvres.

« Mon dessein, écrit Nivelon, dans son Avis aux Lecteurs, mon dessein n'est pas de décrire tous les incidents qui se passent assez ordinairement dans le cours de la vie. » La phrase suivante explique-t-elle ce silence ? « Je sais bien qu'il est assez rare que celle des plus grands hommes ne soit mêlée de quelques traits d'ambition, de politique, de haine ou d'amour. » C'est possible : la vie publique et privée de Le Brun ne serait peut-être pas très belle. Notons pourtant que les biographes ignorent également la vie privée, sentimentale et intellectuelle des autres artistes du temps. On comprendrait mal, sans ces éléments, un artiste dont l'œuvre exprime avant tout la sensibilité, un Michel-Ange par exemple ; un Le Brun au contraire ne perd pas grand'chose au silence des historiens. Sa sensibilité est médiocre ; ses qualités essentielles sont l'intelligence, la volonté, la persévérance, la souplesse et l'habileté : des qualités d'homme d'action plus encore que d'artiste.



CHAPITRE IV

Fondation et histoire de l'Académie. — Activité académique de Le Brun après 1655. — La lutte contre ses ennemis. — Le triomphe.

UNE incessante production, le soin de conquérir des commandes nouvelles et de se concilier la faveur des grands n'empêchent pas Le Brun de prendre, dès 1647, la plus grande part à la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture. Il concevait cette institution comme un instrument d'autorité. Son rêve était de dominer ses confrères, et il le réalisa si parfaitement que lorsqu'il devint Premier Peintre du roi en 1662, l'École presque entière le considérait déjà comme son chef. Il est vrai qu'il ne sépara jamais la cause de ses confrères de la sienne; il employa toujours en faveur des artistes son crédit auprès de Séguier d'abord, auprès de Colbert et du roi ensuite; il mit toute son intelligence, toute sa volonté, toute sa diplo-

matie au service de leur émancipation et de leur dignité sociale; il soutint enfin pour leur cause des luttes violentes contre des ennemis divers, contre ses amis même.

La maîtrise attaqua devant le Parlement pour les obliger à s'inscrire sur ses registres les peintres du roi et de la reine, les brevetaires, qui par leurs fonctions mêmes échappaient à l'autorité de ses syndics. Elle obtint gain de cause et signifia l'arrêt à tous les brevetaires, sauf à Le Brun. Elle espérait peut-être voir rentrer au bercail ce fils d'un de ses membres. Mais Le Brun ne lui sut pas gré de cette faveur. Pour soustraire ses confrères à l'obligation qu'on leur imposait, il ébaucha, en collaboration avec les frères Testelin, un plan d'académie. L'idée de ce groupement nouveau flottait dans l'air : elle devait venir à l'esprit de tous ceux qui avaient vu fonctionner à Rome l'Académie de Saint-Luc. Quelques artistes réunis chez Juste d'Egmont, ce peintre d'origine hollandaise, que sa longue collaboration avec Vouet a naturalisé français, élaboraient dans le même temps un projet analogue à celui de Le Brun et de Testelin. Les deux groupes s'unirent. L'un apporta un texte, l'autre un protecteur; Le Brun entretint Séguier du projet : le chancelier l'accueillit favorablement, et, le 26 janvier 1648, fit accepter par le Conseil de Régence les conclusions rédigées en faveur du groupement nouveau par le conseiller

d'État Martin de Charmois, ancien secrétaire du maréchal de Schomberg en Italie et grand ami des artistes. L'Académie était fondée.

Elle dut lutter aussitôt contre la maîtrise et contre la misère. La maîtrise, menacée dans son existence même, se défendit. Comme le Parlement n'avait pas encore enregistré les lettres patentes de fondation de l'Académie, elle contesta son existence légale, et il fallut toute l'autorité de Séguier pour annuler une ordonnance du lieutenant civil et un pouvoir du procureur royal au Châtelet autorisant les jurés de la corporation à assigner les académiciens et à saisir leurs œuvres. En 1649, crise financière. L'école, qui devait être la création essentielle de l'Académie, l'école, prospère au début, était déserte. La caisse était vide; le roi ne pouvait pas fournir d'argent, et Charmois était fatigué d'en donner. Pour vivre il fallut augmenter les taxes des étudiants qui se lassèrent vite de payer cher. Les académiciens eux-mêmes n'étaient plus assidus parce qu'on leur demandait de l'argent aux séances.

Cette détresse excita l'activité de la maîtrise. Elle reprit à son compte l'idée, nouvelle en France, d'un enseignement artistique d'après le modèle vivant. L'argent ne lui manquait pas; elle recruta tous les hommes de talent que l'Académie, pour des raisons diverses, n'avait pas employés, entre autres Vouet. A l'antique compagnie romaine, elle

emprunta le nom d'académie de Saint-Luc, et ouvrit un atelier. Les débuts furent magnifiques : au lieu d'un directeur comme à l'Académie on élut un prince comme à Rome; au lieu de douze anciens (on appelait ainsi les douze académiciens chargés de l'enseignement) on en nomma vingt-quatre; au lieu d'un modèle on en prit deux; de plus l'enseignement devait être gratuit. Les élèves furent nombreux d'abord, mais l'enthousiasme tomba vite. Vouet et les meilleurs de la maîtrise se fatiguèrent bientôt d'enseigner et les étudiants ne se contentèrent pas, — malgré la gratuité des leçons, — des praticiens médiocres qu'on leur offrit. D'ailleurs sous l'impulsion de Testelin l'école académique avait repris une activité nouvelle : des maîtres excellents assistaient assidûment de nouveau aux séances de corrections et les étudiants revenaient en grand nombre.

Cette prospérité fut du reste éphémère : une faute grave la compromit bientôt. Malgré l'opposition de quelques esprits clairvoyants, la majorité des académiciens pensa qu'on ne pourrait vivre tranquillement qu'après avoir fondu les deux écoles rivales. Des pourparlers furent engagés; un projet fut rapidement élaboré. La conclusion définitive de l'accord fut plus laborieuse.

Les meilleurs de la maîtrise ne s'opposaient pas à l'union, mais il fallait compter avec les artisans, très nombreux, auxquels l'intérêt général importait peu.

Les négociations manquèrent bien souvent d'être rompues; enfin le traité fut signé; mais il n'amena pas la paix. Aux assemblées des discussions irritantes s'élevaient sans cesse, on perdait son temps à résoudre des questions de préséance. Enfin les maîtres abandonnèrent le local commun, laissant l'Académie, florissante avant l'union, se débattre au milieu d'une crise terrible. Les meilleurs de ses membres, fatigués de cette lutte perpétuelle, s'étaient éloignés; la caisse était de nouveau vide; le modèle, non payé, était parti : l'atelier resta deux mois fermé. Un des nouveaux membres, Claude Vignon, sauva la situation. Claude Vignon, avec trois de ses confrères de la maîtrise, avait été élu ancien de l'Académie; pour reconnaître cet honneur, il se dévoua au salut commun, avança une somme d'argent assez forte qui permit de rouvrir l'atelier, puis tenta une réconciliation avec la maîtrise. Il sembla d'abord réussir : l'enseignement fut si prospère pendant quelque temps, les relations furent en apparence si courtoises aux séances qu'on put croire l'accord parfait définitivement réalisé. Mais les artisans recommencèrent bientôt leur obstruction. En vain essayait-on de les décourager d'assister aux séances; ils s'obstinèrent, et les académiciens qui avaient le plus souhaité l'alliance, Errard entre autres, comprirent enfin qu'elle était impossible. Errard entama des négociations avec Le Brun, Testelin et quelques

autres qui s'étaient retirés dès la jonction. Ils allèrent tous ensemble trouver Ratabon, intendant des Bâtiments, favori de Mazarin et grand ami d'Errard, pour le prier d'accepter la direction de l'Académie, vacante depuis longtemps, Charmois ayant démissionné dès la jonction. Ratabon approuva le plan de bataille très simple qu'on lui proposa. Il s'agissait de remettre en vigueur les statuts primitifs de la compagnie sans se préoccuper de la maîtrise. On créait seulement quelques fonctions nouvelles, les recteurs, les chanceliers; les anciens prenaient le titre de professeurs. Le privilège de l'atelier public et du modèle vivant devaient être réservés à la seule Académie qui obtiendrait du roi 1 000 livres de pension et le logement gratuit. Le Brun demanda l'appui de Séguier; celui-ci proposa, pour intéresser Mazarin à la chose, de lui céder son titre de protecteur de la compagnie. Dans ces conditions la signature du roi fut rapidement obtenue et les lettres patentes furent enregistrées sans peine. Ratabon fit alors convoquer à une séance extraordinaire les académiciens, ainsi que les maîtres, car cette machination, destinée à les exclure, ne paraissait pas théoriquement dirigée contre eux. Le secrétaire de la compagnie lut le brevet, les lettres patentes, les statuts. Alors seulement les maîtres connurent leur défaite. Quelques jours après, l'Académie nommait ses nouveaux officiers. Le Brun, Sarrazin, Bourdon, adver-



LE BANQUIER JABACH ET SA FAMILLE (1660 ?).

Musée de Berlin.

saires, dès le début, de la jonction, et Errard, qui avait fait appel au concours de Ratabon, furent élus; Le Brun, de plus, fut nommé chancelier. La rupture avec la maîtrise, définitive cette fois, était consommée en fait, si elle ne l'était pas encore en droit (1655).

L'attitude et les actes de Le Brun pendant cette période nous sont inconnus. Il s'éloigne à la jonction et reparaît à la rupture : c'est tout ce que nous savons. Le soin de sa propre fortune, les commandes qu'il accepte à cette époque l'empêchent-ils de participer à la vie publique? C'est peu probable. S'il était resté étranger à toute cette lutte, ses confrères l'auraient-ils nommé chancelier en 1655?

Après cette date son rôle devient en tous cas très actif. Il intervient dans toutes les affaires. On peut croire d'abord qu'il ne songe qu'à l'intérêt de ses confrères (jamais il ne fait rien qui lui soit contraire); en réalité son propre intérêt seul est en jeu. Son crédit monte auprès des grands. Le succès a multiplié les envieux autour de lui. Il est jaloux lui-même de tous ceux qui pourraient balancer sa renommée. Le seul moyen d'éviter tous les dangers, c'est d'être le premier, le maître, c'est d'obtenir le respect de ceux dont il ne peut gagner l'affection, c'est de poursuivre au besoin sans pitié la ruine des indociles.

Sous prétexte que l'autorité de la compagnie doit

être exactement respectée, il combat âprement Abraham Bosse, qui refuse de faire renouveler ses lettres de provision comme l'exigent les nouveaux statuts. Mais est-ce bien la seule raison ? En réalité Bosse est un ennemi personnel. Bosse reproche à Le Brun d'ignorer la perspective ; il a eu l'audace un jour de critiquer l'éclairage d'un tableau du peintre ; il est aussi le porte-parole de toute une cabale. Sébastien Bourdon, quand il prend le parti de Bosse, ne défend pas ses prétentions insoutenables ; il attaque seulement Le Brun, son autorité grandissante, ses procédés, son art même. Sans pitié pour Bosse, Le Brun le réduit à l'impuissance, mais il est trop habile diplomate pour traiter un maître connu, estimé, aimé avec la même rigueur qu'un petit graveur, et il offre à Bourdon une réconciliation dont les clauses nous sont inconnues, mais qui lui livre cet adversaire pieds et poings liés, puisque Bourdon, peu après, vote avec tous ses confrères l'exclusion d'Abraham Bosse.

A cette époque, Le Brun était depuis longtemps déjà en lutte ouverte contre Errard et Ratabon. Cette fois encore il semblait combattre pour l'indépendance de l'Académie tandis qu'il défendait sa propre autorité. Errard était un rival actif et dangereux. Il avait déjà remporté des victoires sur Le Brun en réalisant la jonction avec la maîtrise, puis en faisant nommer, au moment de la rupture, son protecteur Ratabon à la direction de

l'Académie. Incapable, vaniteux, jaloux de son autorité, ne comprenant rien à l'art, et traitant volontiers les artistes comme des commis, Ratabon, n'eut d'autre préoccupation bientôt que d'humilier Le Brun. On le vit bien dès l'affaire du Louvre. La reine mère avait confié à Le Brun le soin de décorer entièrement un appartement attenant à la Grande Galerie. Ratabon affecta de croire que l'artiste n'était chargé que des peintures et il commanda à Errard un projet de décoration générale (boiseries, stucages, dorures, etc.). Il fit approuver ce projet par surprise, et, pour être sûr que la commande ne serait pas annulée, il mit les ouvriers au travail. Mais Le Brun, qui avait achevé tous ses cartons, et qui voulait « faire dépendre toutes les parties uniquement du sujet principal et reprendre dans chacune des idées relatives pour assujettir l'expression à une seule vue », refusa de jouer le rôle subalterne qu'on lui imposait. Pour ne s'aliéner ni la reine ni le cardinal, il évita cependant tout éclat, invoqua des prétextes et la décoration resta inachevée. Dans le même temps, Errard et Ratabon l'attaquaient aux séances académiques. Ratabon chargeait le plus souvent Errard de transmettre ses ordres à la compagnie et presque toujours ceux-ci étaient dirigés contre Le Brun. Mais celui-ci affecta de l'ignorer et de ne prendre ombrage que du pouvoir sans mandat que s'arrogeait Errard; il s'abs tint de venir aux séances comme il l'avait fait au

temps de la jonction, et renvoya les sceaux. Il espérait qu'on le supplierait de les reprendre. Sa démission fut au contraire acceptée. C'était une indication; il n'était pas encore assez puissant; on ne le croyait pas indispensable.

S'il reparut pour l'incident Bosse, c'est qu'un événement capital pour lui venait de se produire. Mazarin, Protecteur de l'Académie, protecteur surtout de Ratabon et d'Errard, était mort. Le titre de Protecteur revenait de droit à Séguier qui, cinq ans plus tôt, s'en était généreusement dépouillé dans l'intérêt de l'Académie. L'habileté de la politique de Le Brun apparaissait : il avait réservé son crédit intact et il allait pouvoir l'employer maintenant avec l'appui de Séguier. L'Académie devait nommer un vice-protecteur; le choix appartenait à Séguier, mais personne n'avait d'illusion : c'était Le Brun qui allait le faire. On croyait seulement qu'il proposerait Fouquet. Mais cette flatterie n'eût pas augmenté son crédit auprès du surintendant dont il prévoyait peut-être aussi la chute prochaine : il choisit Colbert.

Les deux hommes, qui s'étaient connus presque au début de leur carrière, s'étaient compris dès l'abord. Le Brun avait éclairé l'inexpérience de Colbert dans les questions artistiques et Colbert avait deviné le génie de Le Brun. Séguier se chargea de faire accepter le commis à la compagnie qui n'y songeait guère. Quand une députa-

tion vint à Fontainebleau le féliciter de sa nomination au protectorat et le consulter sur le choix d'un vice-protecteur, il feignit de devancer le vœu de ses visiteurs : « Vous souhaitez M. Colbert, dit-il, c'est une heureuse idée ; j'y souscris de grand cœur ». Ratabon eut beau crier au guet-apens dans les couloirs, la députation, conduite par Le Brun, s'en fut aussitôt trouver Colbert qui habitait le château. Colbert accepta le titre de bonne grâce et promit aux délégués d'user de tout son crédit en faveur de la compagnie. Ce n'était pas une vaine promesse. Dès 1664, à l'instigation de Le Brun, il accomplira la grande restauration pour consolider et augmenter les privilèges de l'Académie, et jamais il ne ménagera sa sollicitude au corps qu'il recréera pour ainsi dire en lui donnant les moyens de vivre. Avec Séguier et Colbert à la tête de l'Académie, Le Brun était tranquille : personne ne pouvait plus rien contre lui. Il sut pourtant ne pas triompher trop tôt. Comme Errard et Ratabon étaient encore les maîtres en apparence, il s'abstint de nouveau de paraître aux séances, et il attendit. Il n'attendit pas longtemps. Ses collègues s'aperçurent bientôt qu'ils n'obtiendraient rien de Séguier ni de Colbert sans son concours. A la chute de Fouquet sa renommée s'accrut encore. Il apparaissait déjà comme le favori prochain du souverain. On commençait à comprendre qu'il allait disposer de toutes les commandes, de toutes

les pensions, de tous les honneurs. Une délégation vint le supplier de reprendre les sceaux. Il n'abusa pas de sa victoire, et revint aux séances sans se faire prier; il n'y eut plus dès lors d'autre maître dans la compagnie.

Ratabon finit misérablement; il tomba malade et disparut; il vécut jusqu'en 1670, mais, dès 1663, Louis XIV lui retira la charge de surintendant des Bâtiments pour la confier à Colbert qui la sollicitait. Quant à Errard, Le Brun fut assez adroit pour ne pas l'accabler. Sans ses protecteurs Errard n'était plus dangereux, et comme il était intelligent et actif, ne valait-il pas mieux renouveler avec lui la tactique qui avait si bien réussi avec Bourdon et l'attacher à sa fortune? Le Brun fit les premiers pas; des amis communs s'entremirent; on se rencontra à dîner chez un traiteur : en sortant de table on était réconcilié. Cette manœuvre était d'autant plus heureuse qu'elle empêchait Errard de se joindre au dernier ennemi que Le Brun devait combattre pour consolider son triomphe, à Mignard.

Le Brun portait à Mignard qu'il avait toujours rencontré sur son chemin une haine tenace; il avait compris que parmi les artistes vivants il n'y en avait pas de plus redoutable pour lui. Mignard d'ailleurs pouvait balancer sa réputation, mais non son autorité. Il n'avait pas cet appétit de régner; il lui suffisait d'être aimé des femmes, recherché des

gens d'esprit, choyé des grands. Eût-il été le premier, dès cette époque, qu'il n'eût exercé aucune dictature. La haine de Le Brun, assoupie depuis son retour de Rome, se réveilla quand la Cour fit fête au portrait du roi que Mignard, récemment appelé à Paris par de Lionne, venait de terminer. Le Brun n'était pas encore Premier Peintre, mais son crédit montait, son triomphe était prochain ; ce n'était pas le moment de se laisser ravir le fruit de tant d'efforts persévérants. Il ne pouvait songer à renvoyer Mignard en Italie ; il voulut au moins l'humilier et obtenir son hommage.

Une fois de plus il sut confondre l'intérêt de ses confrères et le sien. Il découvrit subitement que le corps des brevetaires auquel appartenait Mignard était dangereux pour la sécurité de l'Académie ; ses biographes affirment qu'il le combattit pour assurer définitivement l'autorité de la compagnie sur tous les indépendants. En réalité les brevetaires étaient inoffensifs ; on ne pouvait leur imputer les mêmes griefs qu'aux maîtres : ils exerçaient tranquillement et honorablement leur profession. C'est dans leurs rangs que s'était recrutée l'Académie, Le Brun lui-même avait été un des leurs. L'intérêt général n'eût certainement pas exigé leur soumission si Mignard était resté en Italie.

Le Brun usa de douceur d'abord et de ruse pour les engager à s'agréger à l'Académie. Dans

une visite personnelle, il exposa aux principaux d'entre eux l'intérêt qu'ils auraient à faire partie d'une compagnie que Colbert allait combler de faveurs nouvelles. Pour leur montrer le cas qu'il faisait de leur talent, et l'importance qu'il attachait à leur collaboration, il offrit de se démettre, en l'honneur du plus illustre d'entre eux, de sa charge de recteur. Tous se laissèrent convaincre d'abord, séduits par cette bonhomie. Mais Mignard et son ami Dufresnoy virent bientôt le piège. Ils allèrent rendre visite à Le Brun pour se dégager, et ne l'ayant pas trouvé, ils lui laissèrent ce billet :

Monsieur, nous nous sommes informés de *votre* Académie exactement. On nous a dit que nous ne pourrions pas en être sans y tenir et exercer quelque charge, ce que nous ne pouvons pas faire, n'ayant ni le temps ni la commodité de nous en acquitter pour être éloignés et occupés comme nous le serons au Val-de-Grâce. Nous étions venus vous remercier de l'honneur que vous avez fait à vos très humbles serviteurs.

Cette rupture insolente avait le mérite de remettre la question sur son véritable terrain. Mignard avait compris que son ennemi voulait avant tout obtenir son hommage. L'offre de Le Brun, magnifique en apparence, de céder son grade de recteur était fallacieuse : les recteurs étant soumis à l'élection, Le Brun pouvait fort bien être désavoué par ses collègues. D'ailleurs les titres importaient peu ; tout le monde savait qu'il était et



Phot. A. Giraudon.

LE TRIOMPHE DE CYBÈLE (1661).

Étude pour un des culs-de-four de la galerie d'Apollon au Louvre.

Dessin. — Musée du Louvre.

resterait le chef de l'Académie tant que Séguier et Colbert seraient là.

C'était donc la guerre ; Le Brun riposta. Il obtint de Colbert, le jour même, un arrêt du Conseil ordonnant aux brevetaires de s'incorporer à l'Académie sous peine de perdre leur titre, et autorisant la maîtrise à poursuivre tous ceux qui n'obéiraient pas. La plupart se soumirent. Ce fut un mince profit pour l'Académie qui s'encombra de médiocres. Mignard et quelques amis s'inscrivirent au contraire à la maîtrise. Ils espéraient bien rouvrir son école et opposer de nouveau à l'Académie royale l'Académie de Saint-Luc. Malheureusement un arrêt rendu en 1662, à la suite d'une tentative semblable de Bosse, punissait d'une forte amende et de la prison les fondateurs d'écoles rivales de l'école académique. Mignard s'employa à faire rapporter cet arrêt. Mais Colbert n'y songeait guère : il préparait au contraire avec Le Brun la grande restauration, un corps de statuts nouveaux, fondé sur l'expérience, qui combinait les meilleurs articles des règlements antérieurs, et confirmait à l'Académie le privilège exclusif d'enseigner. Mignard reprit alors la vieille tactique, essaya d'opposer le Parlement au Conseil royal et d'empêcher l'enregistrement de la nouvelle charte, contraire à l'acte de jonction de 1652 aboli en fait, non en droit. Mais les temps héroïques étaient révolus ; les magistrats s'inclinaient maintenant devant le pou-

voir royal. L'intervention personnelle de Colbert aplanit toutes les difficultés, abrégéa tous les délais, et, le 14 mai 1664, le Parlement approuva les nouveaux statuts. Mignard comprit l'inutilité d'une lutte contre la coalition toute-puissante du Premier Ministre et du Premier Peintre. Il sut se taire et attendre.



CHAPITRE V

Le Brun Premier Peintre et tout-puissant.

LA conquête du roi est la dernière étape du triomphe de Le Brun. L'artiste la préparait depuis longtemps. Ayant rencontré Mazarin à Vaux, il s'était mis en frais pour le séduire et y avait réussi. Charmé de tant de souplesse, le ministre lui avait commandé un *Triomphe de Maxence* qui le mit en parallèle avec Raphaël, et il l'avait présenté à la reine mère. Très vite Le Brun se concilia la sympathie de la souveraine. Il lui fit présent d'abord d'une *Prière au Jardin des oliviers*, peinte autrefois pour Mme du Plessis-Bellière. Peu de temps après, Anne d'Autriche eut une vision : en prière dans son oratoire, elle aperçut « un Christ élevé à la croix où les anges le viennent adorer ». Chargé de transcrire cette apparition Le Brun s'en acquitta si bien que son œuvre, avec une *Ascension* et une *Assomption*, de sa main, orna l'oratoire de la reine au

Louvre. A Vaux enfin, pendant les fêtes, il conquiert la faveur du roi lui-même.

Mais toutes ses qualités, son admirable diplomatie, sa clairvoyance presque divinatrice n'auraient peut-être pas assuré l'heureux développement de sa carrière si un rare concours de circonstances ne l'avait favorisé. Fouquet disparaît au moment précis où il deviendrait un obstacle à sa fortune. Triomphant il eût couvert son peintre de commandes, de pensions et de faveurs, mais il l'eût jalousement gardé, et Mignard peut-être aurait accaparé la faveur du roi. Autre hasard heureux ! Deux hommes se rencontrent dans le même temps, de tempérament semblable, de goûts identiques pour comprendre et pour aimer les magnifiques conceptions de son esprit, et ces deux hommes sont les premiers du royaume.

Le 5 septembre 1661, quelques jours à peine après la fête incomparable de Vaux, Fouquet est arrêté, et Le Brun passe aussitôt aux gages de Louis XIV et de Colbert. Hésite-t-il à servir les ennemis acharnés de son maître ? Le lendemain même de l'arrestation, pour faire sa cour au nouveau ministre, il envoie à Mme Colbert un dessin de sa main, puis il s'efforce de faire adopter par le roi les travaux inachevés de Maincy. Il est dans la logique de son tempérament ; l'orgueil et l'ambition qui le rongent ne s'embarrassent pas de scrupules ; il n'a jamais épargné les adversaires de son



LE TRIOMPHE DE NEPTUNE ET D'AMPHITRITE (1661).

Voussure de la galerie d'Apollon au Louvre

triomphe : est-ce pour commencer à l'instant où, si près du but, une faiblesse suffirait à tout compromettre ? S'il accepta les bienfaits de Fouquet, il n'est pas prouvé d'ailleurs qu'il ait jamais aimé le surintendant ; il est au contraire l'ami de ses pires ennemis : Séguier et Colbert.

Pour le disculper du reproche d'ingratitude, on rappelle qu'il peignit un portrait d'Ormesson, le courageux défenseur de Fouquet, et que, dans une conversation du 15 novembre 1665, rapportée par l'avocat dans ses *Mémoires*, il aurait regretté Fouquet et se serait plaint de Colbert et de Louis XIV. Ces manifestations n'ont aucune valeur puisque les faits les contredisent. M. Chatelain a démontré que la lettre de Le Brun à Colbert relative à une réclamation de Doublet ne prouve pas l'attachement du peintre à Fouquet ; au contraire. Si Louis XIV et Colbert le chargent de garder les tableaux du surintendant, c'est, a-t-on dit aussi, qu'ils connaissent sa fidélité au ministre déchu. Auraient-ils au contraire confié un dépôt si précieux à un homme dont ils n'auraient pas été tout à fait sûrs ? Il faut en prendre son parti : la conduite de Le Brun envers Fouquet est adroite ; elle n'est pas belle.

Avant de se consacrer à son service exclusif, Le Brun a déjà travaillé pour Louis XIV. Dès 1660, à Fontainebleau, le roi lui commande une composition tirée de l'histoire d'Alexandre et l'artiste choisit l'entrée d'Alexandre et d'Ephestion dans la tente

de Darius. C'est le tableau du Louvre : *les reines des Perses aux pieds d'Alexandre*. Véronèse autrefois avait traité cet épisode et Le Brun connaissait bien son œuvre puisqu'il avait dessiné d'après elle une quantité d'études au pastel. Peut-être songe-t-il même à se mesurer avec le Vénitien, en peignant ce sujet. La composition qu'il imagine est d'ailleurs toute nouvelle.

Mais sa toile est médiocre; ce n'est pas même une de ses meilleures peintures. De composition peu dramatique, elle est aussi de couleur et de dessin vulgaires. Chaque figure est assez vivante, mais l'ensemble est sec et froid : l'artifice, l'habileté l'emportent trop sur la sincérité. Le succès n'en fut pas moins considérable. Les qualités brillantes de Le Brun, qui peignait devant la Cour assemblée, la rapidité prodigieuse de son travail, l'intelligence avec laquelle il avait compris la pensée qu'on lui proposait émerveillèrent le roi. Quant aux courtisans, ils furent bien obligés d'identifier Louis XIV avec Alexandre; le tableau dès lors devenait pour eux admirable et sacré. Une adroite publicité força les derniers enthousiasmes. Félibien, qui allait devenir le chantre attitré de Le Brun et de sa gloire, publia en 1663 une *Lettre au roi* dans laquelle il décrivait l'œuvre et louait à la fois le souverain qui l'avait commandée et l'artiste qui l'avait peinte. Ce n'était pas la première fois que Le Brun employait les écrivains à sa gloire : Félibien, entre autres,

avait déjà décrit les peintures de Vaux. L'artiste dictait sans doute lui-même ses commentaires au biographe : celui-ci n'eût jamais traduit tout seul tant de symboles accumulés et n'eût pas découvert dans une attitude, dans un geste, tant d'intentions mystérieuses. Précieuses pour les compositions disparues, ses descriptions n'ont pas conservé grand intérêt pour les autres : ce sont des interprétations ingénieuses ou puérides qui nous laissent une assez pauvre idée de la philosophie artistique au dix-septième siècle, en dehors de quelques passages des conférences académiques. Voici, par exemple, tout ce que Le Brun, selon Félibien, prétend mettre dans son Alexandre :

Le peintre ne s'est pas contenté de représenter sur le visage d'Alexandre, sa jeunesse, la douceur de son tempérament, sa valeur et toutes les autres qualités que l'histoire nous apprend de ce grand prince et dont il fait une fidèle image, mais on voit encore dans ses mouvements quatre sortes d'actions différentes. La compassion qu'il a des princesses paraît visiblement et par ses regards et par sa contenance. Sa main ouverte montre sa clémence et exprime parfaitement la grâce qu'il fait à toute cette Cour. Son autre main qu'il appuie sur Éphestion dit assez qu'il est son favori ou plutôt un autre lui-même et sa jambe gauche qu'il retire en arrière est une marque de la civilité qu'il rend à ces princesses. Le peintre ne l'a pas fait incliner davantage parce qu'il le représente dans le moment qu'il aborde ces dames, que ce n'était pas l'usage des Grecs, et de plus qu'il ne pouvait se baisser beaucoup à cause que, dans le dernier combat, il avait été blessé à la cuisse.

Ce tableau médiocre, *les Reines des Perses*, est très important dans la carrière de Le Brun. L'artiste lui doit son titre de Premier Peintre, avec un pouvoir absolu qui consolide sa dictature sur l'École, ses lettres de noblesse qui assurent sa situation à la Cour, puisqu'elles confirment par un titre sa supériorité personnelle, la direction de la manufacture des Gobelins enfin, où sa prodigieuse activité va s'employer et son admirable génie décorateur s'épanouir. Toute la série qu'il consacre un peu plus tard à l'histoire d'Alexandre est également née de cette composition. Trop adroit pour négliger l'occasion de mieux identifier encore Alexandre et Louis XIV, il peint, de 1662 à 1668, *le Passage du Granique; la Bataille d'Arbelles; la Défaite de Porus; l'Entrée d'Alexandre à Babylone*. Il commence aussi, mais sans l'achever, un *Porus combattant Alexandre* dont il ne nous reste que des dessins et des gravures. Avant de s'arrêter à ces sujets il en avait cherché d'autres dans l'histoire d'Alexandre; il les avait dessinés sans doute, mais nous ne les connaîtrions plus sans Nivelon et les autres biographes. Il les abandonna parce qu'il comprit très vite qu'il était inutile de cacher Louis XIV sous le masque d'un roi antique. Dès 1663, Félibien termine sa lettre au roi sur *les Reines des Perses* par ces mots :

... Un pinceau si sçavant ne doit pas s'arrêter davantage à honorer les princes de la Grèce... Et puisque nous



Phot. A. Girardon.

SFACTION DONNÉE A LOUIS XIV PAR LE CARDINAL-LÉGAT CHIGI (1671 ?).

Dessin pour une des pièces de la tenture de *l'Histoire du Roi*. — Musée du Louvre.

sommes dans un siècle où la France fournit des choses si mémorables... il faut qu'il s'occupe à des sujets plus nouveaux et plus étendus. Car comme nous avons le bonheur d'être gouvernés par un monarque qui efface tout ce que les anciens conquérants ont fait de plus signalé, cet excellent peintre peut-il mieux désormais employer ses veilles et faire paraître ses riches talents qu'à représenter les hautes actions de Votre Majesté, et, de tant de vertus qu'elle possède, nous en faire une peinture qui soit à l'avenir le plus délicieux objet de nos regards.

Ces réflexions étaient inspirées par Le Brun lui-même.

Les quatre grandes toiles consacrées à l'histoire d'Alexandre sont, comme *les Reines des Perses*, au musée du Louvre. Aussi célèbres que les peintures de la Galerie d'Apollon et de la Grande Galerie à Versailles, elles ne les valent pas à beaucoup près. Ce sont des décorations incomplètes ou des tableaux de chevalet démesurés et confus. Dans un ensemble décoratif, tissées en tentures, par exemple, encadrées d'une bordure, elles prennent une valeur assez grande, mais au Louvre, leur ardeur facile et leur fougue ne compensent pas l'ennui qu'elles dégagent. Les contemporains les admiraient surtout pour les allégories à la gloire du roi qu'ils y découvraient; mais nous ne sommes plus sensibles à ces symboles rétrospectifs, et la confusion d'une composition surchargée, la monotonie de figures copiées sur un seul modèle ou peintes de pratique nous apparaissent sans compensation.

Dans la ruée confuse de chevaux et d'hommes aux corps tordus, aux gestes crispés ou menaçants, dans l'effroyable et grandiloquente mêlée du *Passage du Granique* et de la *Bataille d'Arbelles*, Le Brun s'est peut-être souvenu des cartons de Michel-Ange et du Vinci pour le Palais Vieux de Florence, et à coup sûr de la *Bataille de Maxence* de Raphaël. La conception des sujets ne manque ni de vigueur, ni de grandeur, mais la réalisation en est médiocre. On admire le paysage qui s'étend très loin, le soir tombant, derrière Porus vaincu, dans la *Rencontre de Porus et d'Alexandre*; dans toute l'œuvre de Le Brun il n'y en a pas de plus vaste ni de plus expressif; malheureusement on ne peut en faire honneur à Le Brun lui-même. Pour achever ces compositions, au milieu des commandes nouvelles dont Louis XIV le surchargeait, il dut s'entourer de collaborateurs : les chevaux à tête trop petite sont l'œuvre de Van der Meulen; Claude Audran esquissa plusieurs des figures; Genoels peignit les paysages, et il y mit cette vérité singulière dont les Flamands seuls possédaient alors le secret.

L'*Entrée d'Alexandre à Babylone* est la plus décorative des quatre toiles; c'est aussi la plus remarquable. Les riches architectures des fonds, le trépied où brûlent les parfums au premier plan, le vase magnifiquement sculpté que portent des esclaves, le char du héros, enfin, merveilleusement orné d'ivoire et d'or, laissent prévoir déjà une suite d'œuvres

décoratives somptueuse et innombrable. Moins chargée de personnages, la composition est pourtant plus pleine, mieux équilibrée, plus plaisante que celle des trois autres œuvres. Son coloris paraît moins monotone aussi, quoiqu'il ne soit pas aisé de juger la couleur de tous ces tableaux : les siècles ne lui ont pas été favorables ; à plusieurs reprises, des restaurations l'ont modifiée : en 1871, par exemple, il a fallu recoudre et repeindre les toiles, endommagées par les boulets et les balles des Versaillais.

Maître depuis longtemps dans l'art des allégories mythologiques et des grandes compositions religieuses, jamais Le Brun, avant l'histoire d'Alexandre, n'avait essayé de peindre des batailles ; avant *les Reines des Perses*, il était même novice dans les scènes d'histoire proprement dite. Le voilà sûr de ses forces, au contraire. L'histoire d'Alexandre n'est pas terminée qu'il se consacre à l'histoire de Louis XIV et interprète avec éclat l'épopée magnifique d'un règne encore triomphant.

Le roi, son ministre et son peintre forment, dès lors, un admirable et rare triumvirat. Pour retrouver des esprits qui se comprennent et se complètent à ce point, il faut remonter aux beaux temps de la Renaissance. Un souverain superbe, qui forme le dessein de laisser une mémoire immortelle, qui, comme le pape Jules II, aime les arts « pour l'image sensible qu'ils donnent de la puissance » et, qui

sans être sensible à la beauté, est « incapable d'une petitesse de goût ¹ », un ministre, financier expert, administrateur génial, assez habile pour jeter sans compter des millions aux artistes, assez clairvoyant pour deviner au premier coup d'œil un Le Brun; un peintre, enfin, assez subtil pour comprendre les secrets desseins d'un Colbert et d'un Louis XIV, assez heureux pour les réaliser parfaitement, assez puissant pour soumettre tous ses contemporains à sa domination, voilà le souvenir que laisse à l'histoire de l'art la seconde moitié du dix-septième siècle.

Le Brun maintenant va donner toute sa mesure. Décorateur, peintre d'histoire, portraitiste à la fois, il distribue des dessins aux sculpteurs et des plans aux architectes; il enseigne, il écrit, il crée tout un mobilier, tout un cycle de tapisseries, toute une orfèvrerie; il est le premier à l'Académie, le premier auprès du ministre, le premier auprès du souverain. L'ordre chronologique n'importe plus dans l'histoire de sa vie. On suivrait mal sa carrière à juxtaposer année par année les fragments des œuvres qu'il exécute, des rouages administratifs ou pédagogiques qu'il crée. Il vaut mieux l'étudier par ensembles. Aussi bien sa manière est irrévocablement formée: il n'y a pas dans son œuvre de tableau meilleur ou de tableau plus médiocre; la peinture est une fonction qu'il accomplit mécaniquement.

1. Louis GILLET, *Raphaël*.



CHAPITRE VI

Les grandes décorations : le Louvre, Saint-Germain, Versailles, Marly, Sceaux. — Les tableaux de chevalet postérieurs à 1661.

UN grand artiste, à cette époque, en France, devait être avant tout un grand décorateur. Une fièvre de paraître torturait la Cour et la ville. Dans les palais, la meilleure place était réservée aux salons immenses, aux galeries somptueuses empruntées aux demeures romaines. Pour enrichir encore et pour meubler ces pièces d'apparat, il fallait en habiller les voûtes et les plafonds, en revêtir les murs de mythologies triomphantes, comme faisaient en Italie les derniers grands décorateurs du dix-septième siècle.

De 1661 à 1687 Le Brun ne passe pas une année sans travailler à une voûte, à une coupole, à une voussure, à une muraille; mais ce cycle incomparable de grandes décorations, qui remplirait la vie de bien des peintres, n'absorbe qu'une part de sa prodigieuse activité. Aucune œuvre, d'ailleurs,

parmi toutes celles qu'il entreprend, ne le passionne davantage, aucune n'est l'expression plus exacte de son tempérament.

Quand il commence à travailler au Louvre, il réalise un de ses rêves les plus chers. Poussin n'était-il pas revenu d'Italie, jadis, exprès pour peindre la Grande Galerie? Quelle occasion plus propice de se mesurer enfin publiquement avec ce maître et de prouver qu'il avait trouvé un successeur? Le Brun dut même, un moment, terminer sur ses propres esquisses la Grande Galerie; mais ce projet ne fut pas exécuté. De 1653 à 1659, il donne des dessins, bientôt abandonnés d'ailleurs, pour l'appartement du Conseil ¹; au plafond de la chambre du roi, il représente *Louis XIV prenant le gouvernement de l'État* et *Minerve accompagnée des génies des sciences et des arts*; nous avons vu enfin qu'il dispute à Errard la décoration d'une des pièces attenantes à la Petite Galerie. Mais son œuvre la plus importante au Louvre est la décoration de la Petite Galerie.

En 1661 un incendie dont tout le palais peut-être eût été la proie, si le roi, dit Loret, n'avait pas

1. Le Brun travailla-t-il aux Tuileries? Cela semble évident. Ses biographes nous parlent à plusieurs reprises de ses travaux des Tuileries. Il en parle lui-même dans une de ses lettres. Mais nous ignorons complètement en quoi consistaient ces travaux. Étaient-ce des décorations ou simplement des tableaux de chevalet, comme ce *Christ en croix* peint pour la chapelle du château?

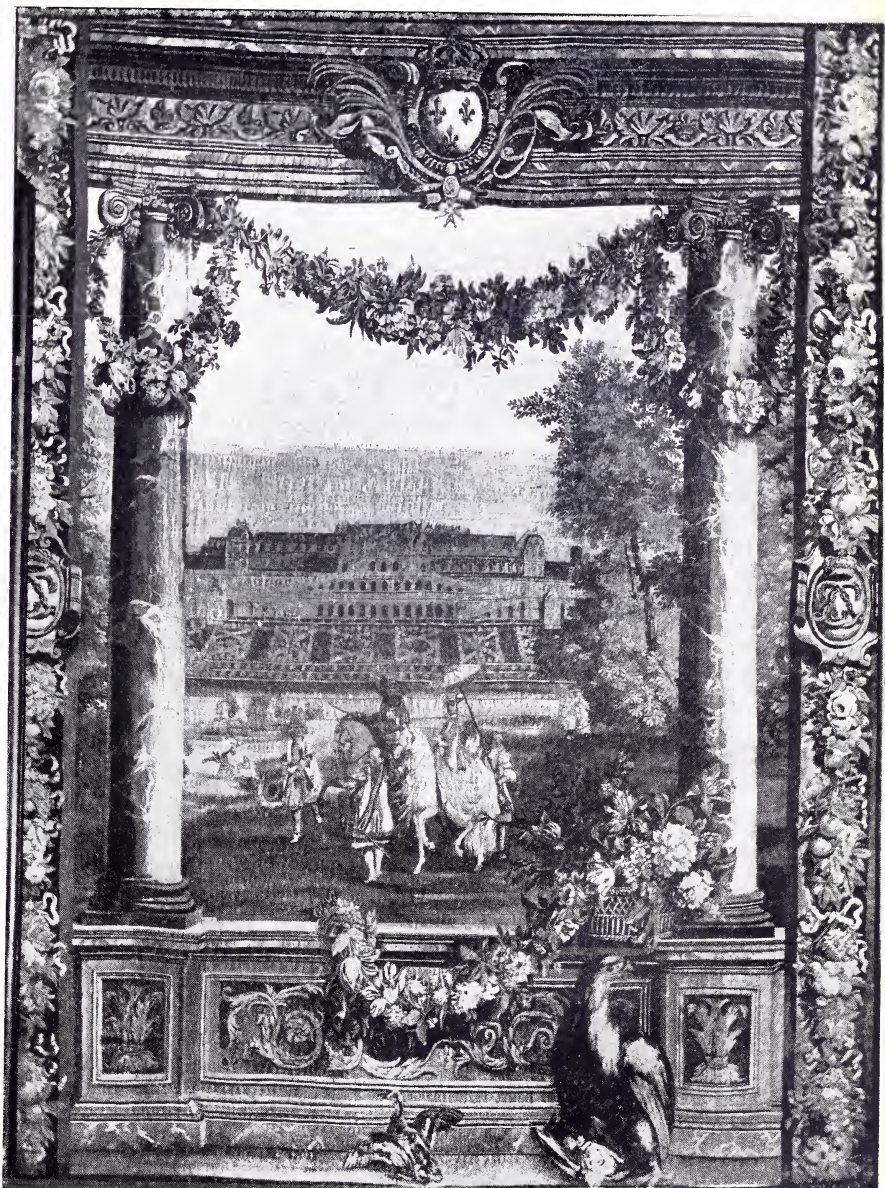
envoyé chercher à Saint-Germain-l'Auxerrois le Saint-Sacrement, qui visiblement fit tourner le vent, détruisit entièrement la Petite Galerie, décorée jadis par Toussaint Dubreuil et Jacob Bunel de cette Gigantomachie pompeuse, aux attitudes contournées et aux gestes grandiloquents où Jupiter représentait Henri IV et où les géants foudroyés figuraient la Ligue vaincue. Reconstituée aussitôt, Le Brun fut chargé de la décorer. Cette commande était la bienvenue, l'arrestation de Fouquet ayant interrompu les travaux de Vaux. Parmi plusieurs esquisses le roi choisit un dessin qui divisait le berceau de la voûte en onze cartouches principaux :

Dans celui (le cartouche) qui est au centre il se proposait de représenter *Apollon sur son char* avec tous les attributs du soleil. *Les Saisons* devaient occuper les quatre cartouches les plus voisins de celui-ci; les deux ovales qui les séparent dans la voûte devaient être remplies par *le Soir* et *le Matin* et les deux octogones plus reculés par *la Nuit* et *l'Aurore*; les culs de four qui sont aux extrémités du berceau auraient offert, l'un *le Réveil des eaux*, l'autre *le Réveil de la terre aux premiers rayons du soleil*; enfin dans le grand salon circulaire qui termine la galerie au nord, Le Brun voulait peindre l'histoire d'*Apollon considéré comme conducteur des Muses et dieu des Beaux-Arts*¹.

1. Cette description citée par Chennevières dans sa *Notice sur la galerie d'Apollon*, 1851, est tirée de la *Notice des dessins... du musée central des arts*, édition de l'an V. — Il faut ajouter douze médaillons, six de chaque côté de la voûte, qui représentaient *les Mois*.

Ce triomphe d'Apollon imposant sa loi aux Éléments, aux Saisons, aux Mois, aux Heures, d'Apollon protecteur des Arts et des Lettres, c'était le triomphe de Louis XIV tout-puissant, du roi qui s'identifiait avec le Soleil et dont les orgueilleuses devises : *Sufficit orbi* et *Nec pluribus impar* s'étaient déjà sur les médailles et sur les étendards. Si l'artiste recourt à l'allégorie pour le célébrer, c'est que son projet est à peu près contemporain de l'*Histoire d'Alexandre*; sa pensée n'a pas encore franchi la dernière étape; il n'ose pas encore représenter aux voûtes et aux murailles le souverain lui-même entouré des attributs de toutes les vertus et des symboles de toutes les victoires.

Avant de commencer les peintures, avant même d'en avoir déterminé toutes les esquisses, Le Brun compose, pour les encadrer, un entourage sculptural et architectural de stuc peint et doré, un peu trop chargé peut-être, mais d'une incomparable richesse, d'une variété et d'un équilibre parfaits : profusion d'arabesques et de grotesques peints ou sculptés sur les fausses portes et autour des fenêtres; figures en relief, Victoires, enfants, signes du Zodiaque séparés par des camaïeux rehaussés d'or et encadrés de guirlandes de fleurs, à la voûte; à la corniche, frise où des L. royales alternent avec les fleurs de lys; autour des cartouches, autour des voussures, cadres somptueux de stuc doré aux armes de France et de Navarre,



LE CHATEAU DE SAINT-GERMAIN

Entrefenêtre de la tenture des *Maisons Royales*. — Garde-meuble national.

D'après une héliogravure tirée de l'*État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins* par M. Maurice Fenaille.

captifs adossés, figures de Neptune et de Cybèle. On peut bien énumérer, décrire, mais avec des mots on ne peut rendre l'impression d'élégance et d'harmonie que laisse la galerie d'Apollon.

Le Brun surveille et dirige lui-même les équipes d'artistes qui, pendant des années, travaillent sur ses dessins. Quatre sculpteurs, parmi les meilleurs, les deux Marsy, Girardon et Regnaudin, se partagent d'abord les Esclaves et les grandes figures de stuc. Les gravures de Saint-André si précieuses pour l'histoire de la galerie d'Apollon nous indiquent la part de chacun d'eux. Vers 1666, les doreurs, avec des hommes tels que Paul Goujon, dit La Baronnière, se mettent à l'œuvre. L'armée de peintres décorateurs arrive ensuite sous la conduite de Monnoyer. Ballin, Léonard Gontier, Jacques Gervaise, le propre frère de Le Brun, se partagent les médaillons en camaïeu des *Mois*, les grotesques et les guirlandes.

Vient enfin le tour de Le Brun lui-même. Saint-André grave sous son nom les cartouches représentant *l'Aurore*, *le Soir*, *la Nuit*, et, dans la voussure voisine du Salon Carré, *le Réveil des eaux*; mais peut-être les trois premiers sujets ont-ils seulement été peints par des disciples sur ses esquisses. Desportes, dans la *Vie des Premiers Peintres*, ne lui attribue que *le Réveil des eaux*, qu'on appelle aussi *le Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*. Cette composition est d'une qualité

rare dans son œuvre ; peut-être Desportes n'a-t-il pas tort de la considérer comme son chef-d'œuvre : aucune n'est si simple, si calme, aucune ne laisse une impression plus agréable et plus reposante. Sur un quadrigé formé d'une coquille, Neptune se tient au centre près d'Amphitrite ; à gauche les dieux des vents Notus et Eurus, dans les airs, soufflent sur des nuages ; des tritons, au-dessous d'eux, jouent avec des naïades ; à droite deux grandes figures de nymphes, dont l'une s'accoude à une corne d'abondance, et des amours ; à l'arrière plan, sur un rocher, Polyphème pleure la fuite de Galatée. C'est du moins sous cette forme que l'œuvre nous apparaît ; mais elle a souffert ; des infiltrations malheureuses ont défiguré toute sa droite : plusieurs figures ont même complètement disparu. Nous ne pouvons plus juger la couleur : des restaurations dont nous ne connaissons ni l'étendue ni la valeur l'ont certainement modifiée, et, malgré l'éclairage défectueux, nous voyons bien que l'humidité lépreuse la ronge encore lentement.

La Petite Galerie occupa Le Brun pendant vingt années, et pourtant il ne l'acheva pas. S'il ne dessina même pas d'esquisses précises pour les cartouches destinés aux *Saisons* et pour le caisson central où devait s'épanouir *le Triomphe d'Apollon*, ce n'est ni par inertie, ni par impuissance. Il avait de bonnes raisons pour traîner, puis pour s'arrêter. Mazarin avait vivement désiré une somptueuse dé-

coration pour le Louvre, et Colbert s'était efforcé de passionner le roi pour ce palais inachevé, demeure traditionnelle des rois de France; mais Louis XIV ne l'aimait pas. Il lui déplaisait de rencontrer sans cesse des témoignages du goût et de la grandeur de ses prédécesseurs. Il ne voulait pas continuer leur œuvre, mais créer la sienne. Le Brun, peut-être, le comprit plus vite que Colbert, et il sentit qu'il perdrait son temps à dépenser trop de zèle pour une maison où le roi ne venait jamais.

La décoration de la Petite Galerie n'en est pas moins une de ses œuvres essentielles : sa conception générale est harmonieuse et magnifique, et l'unité de sa composition si parfaite qu'une seule main semble en avoir exécuté toutes les parties. La volonté tenace, le génie vigoureux de Le Brun ont laissé une si forte empreinte dans cette œuvre qu'un siècle et demi après son exécution on a pu la restaurer, y introduire des compositions médiocres comme celles de Muller, d'Arbant, un admirable chef-d'œuvre, comme l'*Apollon combattant le serpent Python* de Delacroix, sans en modifier le caractère général, sans en troubler l'unité. Ceci ne suffit-il pas à prouver que dans les grandes décorations de Le Brun la peinture même est secondaire et subordonnée à la composition d'ensemble?

Dans les années même où le Louvre et les *Batailles d'Alexandre* l'occupent le plus (1666-1668), le maître travaille encore à Saint-Germain. Les dé-

corations qu'il y peint sont très secondaires : Guillet et Nivelon les ignorent. Comme elles ont disparu, nous ne les connaîtrions plus sans la *Visite de Saint-Germain* dédiée à Mlle de Scudéry, où Le Laboureur, bailli de Montmorency les décrit. Peut-être, l'*Apollon et Daphné* « sur la façade qui regarde le château neuf » était-il seul de la main de Le Brun. *Vénus et Junon*, les *Amours chasseurs, musiciens, danseurs, guerriers*, peints en grande partie sur glaces, les *Maisons de plaisance* de l'antichambre, de la chambre de Repos et de l'alcôve avaient été exécutés par des élèves sur ses dessins et sous sa conduite. Leur perte est regrettable; le roi les avait commandés au temps de Mlle de La Vallière. C'étaient évidemment des mythologies galantes. Par elles nous aurions pu savoir comment Le Brun concevait des sujets qu'il n'aimait pas et qu'il n'aurait jamais choisis. De son temps et sous son action, la mythologie galante qui, avant et après lui, est à peu près l'unique mythologie des peintres disparaît presque entièrement du répertoire artistique. Il était certainement mieux à son affaire quand on lui demandait de régler pour le baptême du dauphin, dans ce même Saint-Germain, « toute la disposition et la symétrie d'un palais en estrade, d'un autel magnifique pour la cuvette d'argent qui devait servir de fonts, d'un amphithéâtre pour placer toute la cour... »

Quand Le Brun reçut la commande du grand esca-

lier de Versailles, il travaillait depuis longtemps déjà à cette résidence. C'est après 1662 que Versailles, simple rendez-vous de chasse, va devenir le cadre de fêtes somptueuses, et que les travaux et les agrandissements du parc commencent. N'oublions pas que Le Brun vient d'être nommé Premier Peintre. Est-ce une simple coïncidence ? En tous cas sa participation effective aux premiers travaux nous est connue par des séries de dessins du Louvre et de Versailles représentant des fontaines, des groupes, des statues, dont plusieurs furent réalisés : ces dessins comptent parmi les plus agréables et les mieux équilibrés de son œuvre. Aucun texte, aucun document n'indiquent qu'il ait pris la moindre part à la conception générale et à l'exécution des jardins, mais le plan de ces jardins est la réalisation trop parfaite des projets de Vaux pour qu'on puisse douter qu'il n'en ait été au moins l'inspirateur.

La construction de Versailles n'est certainement pas un projet de Colbert. Le ministre détesta toujours cette demeure qui, selon lui, faisait double emploi avec Saint-Germain, qui écartait le roi du palais traditionnel de la royauté, qui coûtait cher et qu'on bâtissait contre son gré.

Cette maison regarde bien davantage le plaisir et le divertissement de Votre Majesté que sa gloire, écrivait-il à Louis XIV... O quelle pitié que le plus grand roi et le plus vertueux de la véritable vertu qui fait les plus grands princes fut mesuré à l'aune de Versailles !

Est-ce Le Brun, alors, qui proposa le château ou Louis XIV? On imagine mal Le Brun, tout nouveau chez le roi, combattant Colbert son protecteur direct. Louis XIV, au contraire, rêvait d'un monument plus magnifique que le Louvre et qui fut son monument, une manière de temple à sa divinité. Entre le roi qui voulait obstinément Versailles et Colbert qui ne l'aimait pas, Le Brun dut se trouver plus d'une fois dans un singulier embarras. Par quels prodiges de diplomatie parvint-il à toujours satisfaire l'un sans jamais froisser l'autre? Son adresse à jouer double jeu était incomparable : on l'avait vu jadis à Vaux quand, en flattant Fouquet, il ménageait déjà Colbert.

Qu'il ait très vite compris Versailles, qu'il l'ait embelli avec passion, on n'en peut douter! Il avait toujours rêvé de commandes gigantesques, et, par un hasard admirable et tellement rare que dans toute l'histoire artistique deux ou trois hommes à peine en ont rencontré un semblable, il trouva à l'heure propice des murailles, des voûtes à profusion où inscrire toute une épopée, une armée de collaborateurs disciplinés et habiles, et une autorité presque sans limites pour réaliser ses desseins. La décoration de Versailles est l'œuvre maîtresse] de sa vie, l'œuvre type de son génie, celle où se formulent le mieux toutes ses qualités et tous ses défauts.

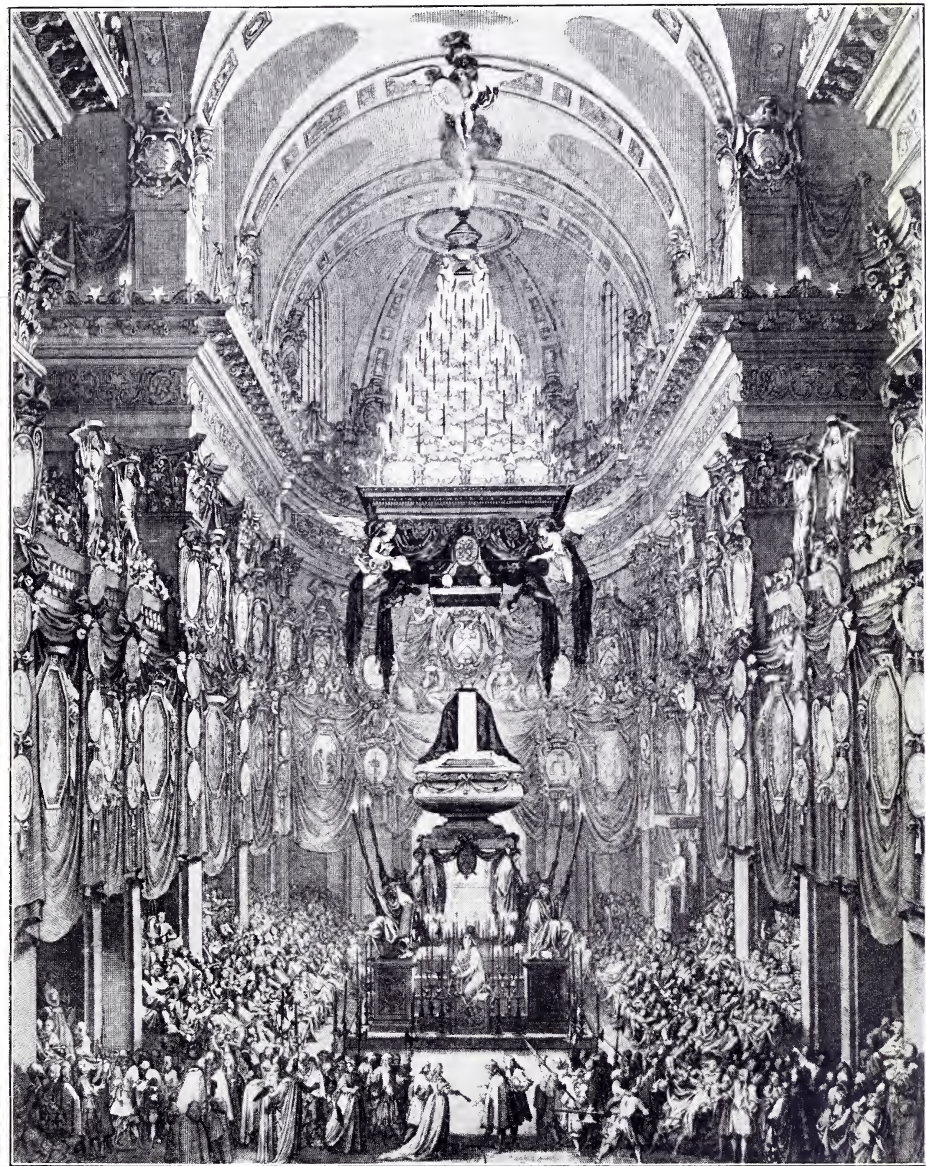
On peut croire qu'il travaille seulement au Grand

Degré, à la Grande Galerie, aux Salons de la Paix et de la Guerre ; en réalité tout le palais lui doit son caractère, sa grandeur, son unité. On détermine mal d'ailleurs le mécanisme de son action. Sans doute, par la manufacture des Gobelins où il règne despotiquement, la décoration tout entière lui appartient ; mais pour le reste, pour la construction même, pour cette enveloppe somptueuse dont on revêt le chétif pavillon de Louis XIII... il ne donne pas les plans, il ne les juge pas officiellement non plus. Souvenons-nous seulement qu'il a formé le goût de Louis XIV et celui de Colbert à l'image de son goût, et que tous les peintres, tous les sculpteurs, tous les architectes acceptent ses doctrines et son style. Enfin Le Vau est un de ses plus vieux collaborateurs, Le Nôtre, un ancien condisciple et un ami, Jules-Hardouin Mansart, un élève.

C'est en 1668, l'année même de l'achèvement des *Batailles d'Alexandre*, que Louis XIV ordonne la construction à Versailles d'un escalier monumental qu'on appela d'abord le Grand Degré, puis l'Escalier des Ambassadeurs, parce qu'il devait surtout servir pour la réception des missions diplomatiques. Les plans, terminés en 1670, avant la mort de Le Vau, furent exécutés par son élève François Dorbay. Les travaux intérieurs, commencés en 1672, étaient assez avancés en 1674 pour que la décoration pût être mise en train. Le

Brun, qui la dirigea tout entière, en avait dès lors arrêté définitivement les détails. Les travaux et les paiements étaient terminés en 1678.

Depuis longtemps on n'avait pas vu d'œuvre aussi magnifique. Quand on avait franchi les trois arcades ornées de grilles en fer doré, forgées par Delobel, qui marquaient le seuil, puis les trois arcades intérieures, on aperçevait l'escalier lui-même. Onze marches conduisaient à un palier décoré d'une fontaine ornée de statues de bronze doré; puis l'escalier, se divisant en deux, aboutissait au grand appartement par des étages de vingt marches. Au rez-de-chaussée une profusion de marbres multicolores d'une variété, d'une harmonie de tons admirable mêlaient leur éclat. La décoration principale commençait à l'étage. Elle représentait dans son ensemble un jour de fête où les divinités du Parnasse assemblées attendent un jeune roi triomphant. Au centre, au-dessus de la fontaine aux sculptures de bronze doré, le buste de Louis XIV par Jean Warin d'abord, puis par Coysevox, quand le souverain eut vieilli et qu'il devint presque inconvenant de laisser un jeune homme en cette place, suffisait à marquer qu'on avait voulu proclamer la gloire du roi. Autour de ce buste quatre tapisseries feintes représentant la *Prise de Valenciennes*, de *Cambrai*, de *Saint-Omer* et la *Victoire de Cassel*, par Van der Meulen sur dessins de Charles Le Brun, alter-



POMPE FUNÈBRE DU CHANCELIER SÉGUIER (1672).

Gravure de Séb. Le Clerc d'après le dessin de Le Brun.

naient avec quatre arcades où, peints à la fresque, des représentants de toutes les nations du monde, accoudés à une balustrade, admiraient la pompe des cortèges qui lentement gravissaient le Degré. Au plafond même, entre l'entablement et la corniche, s'entassaient une profusion de balustres, de motifs architecturaux, de volutes au milieu desquelles trônaient des divinités. Une troisième zone entourait enfin la verrière centrale, car, par une disposition nouvelle, au moins en France, l'escalier prenait jour par le haut. Cette zone était réservée aux actions glorieuses de Louis XIV, que Le Brun dépouillait enfin de son masque allégorique. C'étaient, colorés de bronze ou d'or, *le Passage du Rhin, l'Ordre donné d'attaquer à la fois quatre places de Hollande, la Réforme du Code, la Deuxième conquête de la Franche-Comté, la Double réparation accordée au roi par l'Espagne et par Rome, le Renouvellement des Alliances, les Honneurs donnés aux grands hommes, le Rétablissement du commerce*, en manière de bas-reliefs, dans des cartouches; dans des médaillons *l'Histoire, la Poésie, la Sculpture, la Peinture* racontaient l'histoire du roi, les vertus royales; enfin, *la Vigilance, la Force, l'Autorité et la Magnificence*, dominées aux deux extrémités par la *Renommée* et *l'Immortalité*, donnaient à toute la composition sa signification et sa valeur symboliques. Ajoutez une profusion de stucs et de bronzes, des termes, des esclaves, des rostres, les Quatre Par-

ties du Monde, des guirlandes, que toute une armée de sculpteurs, Regnauldin, Le Hongre, Marsy, Guérin, Tuby, Hutinot, Raon, Magnier, Caffieri, Lespagnandel, Legeret, Desjardins, exécutèrent sur les dessins de Le Brun. Dans cet ensemble merveilleux et touffu, chaque détail avait une valeur allégorique, mais toutes ces subtilités nous échapperaient si les contemporains ne nous les expliquaient pas. Les rostres, aux angles du plafond, représentaient le gouvernement royal si glorieux pour la France. Les captifs sculptés signifiaient que Louis XIV avait vaincu de nombreux peuples et ils n'étaient liés que de festons de fleurs parce que la domination du roi était si douce que d'autres liens étaient inutiles. Le serpent Python, né des impuretés de la Terre et percé dès sa naissance des flèches d'Apollon, c'était la Rébellion que les glorieuses Vertus du roi avaient réduite à l'impuissance. Les Quatre Parties du Monde enfin indiquaient que le roi avait réuni les raretés de la terre entière pour décorer ce lieu. Il faut nous méfier d'ailleurs de ces traductions; elles ne concordent pas chez tous les biographes. Ses panégyristes ont souvent maladroitement ajouté à la pensée de Le Brun. L'un d'eux n'a-t-il pas vu dans l'éclairage central, imposé seulement par le plan, un complément à l'ensemble allégorique et comme une représentation de la lumière céleste qui guide les héros et les couronne pour l'éternité !

Le Grand Degré n'existe plus ; Louis XV le fit abattre en 1752 quand il modifia la distribution du palais. Nous n'avons plus pour le connaître que quelques dessins de Le Brun au Louvre, *la Prise de Cambrai*, qui, transportée sur toile par Picault, au moment de la destruction de l'ensemble, est aujourd'hui au musée de Versailles ; des gravures, admirables d'ailleurs, de Surugue qui a représenté les différentes parties de l'escalier jusqu'à la corniche, de Simonneau qui a dessiné l'ensemble du plafond, de Baudet qui en a donné le détail ; des descriptions enfin, dans le *Mercur*e de septembre 1680, en tête du recueil des gravures de Baudet, dans un opuscule manuscrit de Félibien conservé au Cabinet des manuscrits, ou encore dans Nivelon. Par ces dessins, ces gravures et ces écrits, nous connaissons le rythme, l'ordonnance, la richesse de la composition ; le reste nous échappe : nous ne pourrions juger le coloris, la qualité des stucs, l'exécution des bronzes et des plombs dorés qu'à la Grande Galerie qui nous est parvenue intacte.

Cet ensemble d'une si parfaite unité, le Grand Degré, la Galerie des Glaces, les Salons de la Guerre et de la Paix, n'a pas été conçu en une seule fois. Personne ne songeait encore aux pièces de réception, quand Le Vau donna les dessins de l'escalier. Les plans architecturaux de la Galerie ne furent arrêtés qu'en 1678. Dès 1679, bien avant la fin des travaux, Le Brun se préoccupa de la déco-

ration. Celle-ci lui revenait de droit, mais Mansart, qui l'avait convoitée, voua dès lors à son ancien protecteur une haine tenace et sournoise qu'il n'avouera qu'après la mort de Colbert.

Le Grand Degré n'avait exigé que quatre années de travail. La galerie fut relativement beaucoup plus vite terminée encore; les derniers échafaudages disparurent en novembre 1684, à l'époque exacte fixée par Le Brun dès le début des travaux. Les sculpteurs et les décorateurs d'abord s'étaient mis à l'œuvre. La peinture ne fut commencée qu'en 1681. Quant aux deux salons, entrepris en 1685, ils furent achevés en novembre 1686.

Comme le Triomphe de Louis XIV-Apollon, à la galerie du Louvre, était définitivement abandonné, Le Brun songea d'abord à inscrire le Triomphe de Louis XIV-Hercule à la voûte de la Grande Galerie de Versailles. L'ordonnance de cette composition nous est connue par le texte de Nivelon et par un dessin du Louvre : les travaux du Héros symbolisant les victoires du roi devaient décorer douze ovales à la voûte; dans les deux voussures on aurait vu la *Désolation de Troie par Hercule enlevant les trois filles de Laomédon* et *Hercule ôtant le baudrier d'Hippolyte après sa défaite*; au centre enfin, couronnant la composition générale, la *Préparation du festin des dieux et des déesses où Hercule est divinisé*. Mais le Conseil secret, — le souverain lui-même en réa-

lité, — commanda au peintre de représenter sans fard les grandes actions et les grandes victoires du règne. Le Brun s'enferma alors à l'hôtel de Grammont dans son logement de garde des dessins, et, deux jours après, il apporta un projet : *le Gouvernement personnel du roi et le Faste des puissances voisines de la France*. C'est la composition double qui occupe le centre de la voûte. Le roi, dans la fleur de sa jeunesse, est assis sur un trône couvert d'un pavillon magnifique, la main droite posée sur un timon de navire. Les Grâces qui l'accompagnent lui tressent des guirlandes avec les fleurs que leur présente un Amour; près d'elles, l'Hyménée avec son flambeau. A côté du roi se tiennent la Tranquillité, assise, couronnée de roses, appuyée sur une de ses mains, une grenade dans l'autre, la France portant une branche d'olivier, accoudée à un bouclier qui écrase la Discorde, la Seine, couchée sur son urne. Dans les airs, les divinités de l'Olympe conseillent le jeune souverain tandis que la Gloire s'apprête à le couronner. Mercure, s'échappant du groupe des dieux pour annoncer aux puissances rivales de la France la royauté nouvelle, forme la transition entre cette scène et sa voisine dans laquelle apparaissent l'Espagne, la Hollande et l'Allemagne. Au centre l'Allemagne, accompagnée de l'aigle portant la couronne impériale, est assise sur un nuage; à sa droite l'Espagne s'étend sur un lion dévorant un roi des

Indes, et en écrase un autre sous le poids de ses richesses, tandis qu'au-dessus d'elle, l'Ambition d'une main tient un flambeau avec lequel elle embrase des palais, et de l'autre arrache la couronne à un roi terrassé; à gauche enfin, la Hollande, appuyée, elle aussi, sur un lion tenant sept flèches, — symbole des sept Provinces-Unies, — porte un trident et tient Thétis enchaînée.

Le plan général comportait huit autres grands tableaux, douze médaillons, deux voussures et des camaïeux verdâtres sur fond d'or éclatant. Les grands tableaux exaltent les victoires essentielles du règne. C'est le *Passage du Rhin*, où le roi, traîné sur un char par des chevaux fougueux, disperse par sa seule présence les ennemis et franchit le fleuve parmi les Victoires et les Renommées; c'est la *Prise de Maëstricht* éplorée après treize jours de siège, la *Prise de Gand* où Louis XIV, assis sur l'aigle de Jupiter, entouré d'éclairs, la foudre à la main, parmi les nations prosternées, attend qu'une Victoire lui apporte la clef qu'elle arrache à la Cité. Ce sont les *Mesures des Espagnols rompues par la prise de Gand*, et l'effroi de la nation et de l'armée à la nouvelle de la défaite. C'est enfin la *Résolution prise par le roi de faire la guerre aux Hollandais*, la *Seconde conquête de la Franche-Comté*, l'*Ordre donné par le roi d'armer sur terre et sur mer* et l'*Ordre donné d'attaquer à la fois quatre des plus fortes places de Hollande*.

Les douze médaillons célèbrent les grands événements de l'histoire intérieure et les premiers petits succès aux guerres, les *Ambassades envoyées des extrémités de la terre*, la *Fonction des deux mers*, la *Prééminence de la France reconnue par l'Espagne*, le *Renouveau de l'Alliance avec les Suisses*, la *Réparation de l'attentat des Corses*, la *Défaite des Turcs par les troupes du roi*, la *Hollande secourue contre l'évêque de Munster*, l'*Établissement de l'Hôtel royal des Invalides*, l'*Ordre rétabli dans les finances*, la *Protection accordée aux Beaux-Arts*, la *Réformation de la justice*. Les voussures représentent du côté du salon de la Paix : la *Hollande accepte la paix et se détache de l'Espagne et de l'Allemagne*; du côté du salon de la Guerre : l'*Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande*. Dans les camaïeux enfin qui séparent les compositions, c'est le *Soulagement du peuple pendant la famine*, l'*Édit contre les duels*, la *Guerre contre l'Espagne pour les droits de la reine*, la *Paix d'Aix-la-Chapelle*, l'*Acquisition de Dunkerque*, la *Police et la sûreté établies dans Paris*, le *Rétablissement de la navigation*.

Le salon de la Guerre et le salon de la Paix, aux deux extrémités, donnent à cet ensemble toute sa valeur et assurent, en quelque manière, l'équilibre de la composition générale. Il ne s'agissait plus d'une voûte cette fois, mais d'une coupole et de voussures à décorer dans chaque salon. A la coupole du salon de la Guerre Le Brun peint *la France*

victorieuse au milieu des nations vaincues, et dans les quatre voussures : Bellone en fureur, l'Allemagne, l'Espagne, la Hollande après leurs défaites. C'est encore la France, mais maintenant l'Harmonie cette fois, mais répandant l'Abondance sur le Monde, que l'on voit à la coupole du salon de la Paix, entourée, dans les voussures, de l'Allemagne, de l'Espagne, de la Hollande, de l'Europe entière qui, sous son hégémonie, jouissent des bienfaits de la paix.

Pour donner une idée exacte de ce gigantesque ensemble, il faut évoquer encore la profusion des motifs ornementaux peints, des volutes, des guirlandes, des enfants, des Victoires tenant des draperies, des captifs portant des consoles, qui ne laissent pas un coin de l'immense vaisseau sans décoration. Jamais Le Brun n'a réalisé de cadre plus somptueux, et on n'en trouverait pas de plus magnifique dans tout l'art français. La galerie d'Apollon doit son imposante majesté à la profusion des sculptures qui envahissent jusqu'à la voûte, qui écrasent les peintures sous leurs reliefs et sous leur or; à la Grande Galerie de Versailles, au contraire, la décoration sculpturale est sobre : les trophées soutenus par des enfants, les griffons portant des cartouches, les guirlandes, les festons de lauriers et de fleurs, les soleils, les mufles de lions, les couronnes de France, les colliers du Saint-Esprit et de Saint-Michel ne dépassent pas la corniche. A peine les grands



FRAGMENT DE DÉCORATION DE LA VOUTE DU PAVILLON DE L'AURORA

Gravure d'Audran d'après la composition de Le Brun.

cartouches et les camaïeux sont-ils entourés d'un modeste cadre de stuc doré. Tous les autres cadres sont peints. C'est le triomphe du trompe-l'œil. On dirait que Le Brun a voulu accomplir ce tour de force de réaliser uniquement avec des couleurs une voûte aussi riche que celle qu'il avait fait exécuter au Louvre par des doreurs, des stucateurs, des sculpteurs et des fondeurs. Peut-être aussi a-t-il supprimé la sculpture à la voûte pour donner aux peintures à la gloire de Louis XIV une importance plus considérable. Dans les salons de la Guerre et de la Paix, d'ailleurs, la végétation sculpturale s'épanouit de nouveau, triomphante : des enfants, des Victoires, des armes, des guirlandes de palmes victorieuses grimpent parmi des trophées jusqu'à la coupole du salon de la Guerre, et dans le salon de la Paix, des guirlandes d'oliviers et de fruits s'enroulent, au milieu d'enfants jouant, de cornes d'abondance, de lyres, de flûtes et de musettes.

La méthode de travail de Le Brun à la Grande Galerie nous est révélée par une multitude de dessins conservés pour la plupart au Louvre, et par quelques esquisses peintes. Pour chaque scène, l'artiste composait plusieurs esquisses, si différentes souvent qu'on y retrouve à peine le même sujet : M. de Nolhac a relevé trois projets pour la seule *Conquête de la Franche-Comté*. Louis XIV choisissait dans le nombre. Le Brun exécutait alors

à l'huile une petite étude fort poussée du dessin adopté. Par la *Conquête de la Franche-Comté*, exposée à Versailles, dans la Grande Galerie, sous la décoration même, nous savons ce qu'étaient ces études : la composition est vigoureuse et vivante, mais le coloris lamentable ; la peinture a peut-être noirci ; il est peu probable cependant qu'elle ait été moins médiocre dans sa fraîcheur : s'il en était ainsi on devinerait encore sous le bitume envahissant quelques-unes de ses qualités.

Les esquisses arrêtées, l'armée des élèves se mettait à l'ouvrage. Tous les collaborateurs de Le Brun ne nous sont pas connus, mais leur nombre dut être considérable, puisque cinq années suffirent pour mener l'œuvre à bien. De tous temps le maître avait eu le don de commander comme un général d'armée. Il ne prit sans doute lui-même qu'une petite part à l'exécution définitive, travaillant surtout vers la fin, rectifiant les erreurs, donnant les derniers coups de brosse.

Les cartouches, les médaillons, les camaïeux de la voûte paraissaient essentiels au dix-septième siècle, parce qu'ils glorifiaient le roi ; en réalité ils n'ajoutent rien à la valeur de l'ensemble décoratif. Sans doute ils ont souffert, ils ont été restaurés, l'humidité de nouveau les menace ; mais au dix-septième siècle, sous l'éclat des ors trop neufs répandus sans discrétion, ne devaient-ils pas sembler aussi ternes ? Faut-il accuser les collabora-

teurs de Le Brun de leur médiocre qualité? Dans ces travaux collectifs les lieutenants valent ce que vaut le chef; la meilleure preuve, c'est que toute la composition décorative, imaginée avec un art admirable, a été traduite avec une sûreté parfaite par l'équipe d'artistes chargée de la réaliser. Mais c'est l'invention surtout qui est originale et puissante; c'est la combinaison merveilleusement équilibrée d'allégories gigantesques et d'éléments décoratifs très divers; c'est l'incomparable variété des symboles. Le Brun avait un esprit si riche, qu'obligé par son plan même de reprendre quelques-uns des sujets qu'il avait traités déjà au Grand Degré ou dans cette *Histoire du Roi*, qu'on tissait en tentures aux Gobelins, il sut les renouveler au point que dans ses nouvelles compositions on ne retrouve plus trace de ses imaginations primitives.

La seule peinture remarquable de la Galerie des Glaces et des deux salons, c'est le médaillon qui surmonte la cheminée du salon de la Paix : *Louis XV assurant la paix à l'Europe*. Son coloris est souriant, jeune et clair; il y a là des bleus d'une intensité singulière, des tons empruntés à la Flandre plutôt qu'à l'Italie, jusqu'à ces chairs rousses que la génération d'Antoine Coypel et de Charles de La Fosse ira volontiers chercher chez Rubens. Or cette composition, — de François Lemoyne ¹, — est très pos-

1. Le Brun voulait représenter à cette place *Louis XIV* donnant audience aux ambassadeurs des nations éloignées. Il avait

térieure à la décoration générale. Son harmonie et sa solidité, sa grâce et sa fraîcheur condamnent l'œuvre entière de Le Brun. C'est le coloris d'un Rubens qu'il eût fallu pour célébrer dignement l'épopée d'un Louis XIV. Le Brun emprunte bien à Rubens le projet de décorer une galerie d'allégories à la gloire du roi, présidées par le souverain lui-même, — il n'y en avait pas d'autre exemple en France que la galerie du Luxembourg, — mais sa palette est trop vulgaire et trop pauvre pour disputer la première place au maître d'Anvers. Défenseur acharné du dessin, Le Brun n'est pas même un bon dessinateur. Correct, son trait est médiocre et inexpressif. Mariette le remarque dès le dix-huitième siècle, quand il écrit dans le catalogue Crozat :

Si M. Le Brun avait mis plus d'âme et de finesse dans ses dessins, s'il les eût assaisonnés de ce sel qui rend si piquants ceux des grands maîtres d'Italie, certainement il n'y aurait guère de plus beaux dessins que les siens, car il mettait bien ensemble une figure, il a un trait correct et pur, ses expressions sont vraies, il entend parfaitement la science des groupes et la disposition du clair obscur.

La Grande Galerie souleva parmi les contemporains une acclamation de louanges. En 1682 déjà, le fragment le plus voisin du salon de la Guerre, la voussure représentant l'*Alliance de l'Allemagne, de*

fait l'esquisse; Verdier devait exécuter l'œuvre; mais elle ne fut pas achevée.

l'Espagne, de la Hollande, les cartouches du *Passage du Rhin* et de la *Prise de Maëstricht* avaient été découverts quelques jours avant la cour émerveillée. L'enthousiasme augmenta encore quand on connut les peintures terminées et le somptueux mobilier, et l'orfèvrerie d'argent et d'or qui les complétaient magnifiquement. D'ailleurs c'eût été un crime de lèse-majesté que de critiquer des peintures qui célébraient les événements du règne. La Grande Galerie de Versailles était une manière de sanctuaire où le roi, dans une apothéose comme un dieu glorieux, recevait les ambassadeurs étrangers. Nulle création plus parfaite n'eût si bien convenu au temps et au lieu. La décoration de Le Brun est plus qu'une œuvre d'art, c'est le monument par excellence d'un règne. Aussi, pour lui donner toute sa valeur, éprouva-t-on le besoin d'expliquer au monde entier sa portée symbolique, et Rainssant, garde des médailles du roi, puis Charpentier publièrent les interprétations officielles des allégories trop compliquées pour le public non initié.

Pendant que Versailles s'achevait pour affirmer à l'univers et à la postérité la gloire immortelle du Grand Roi, celui-ci rêva d'une autre demeure, plus modeste, où il pût se reposer parfois de l'effrayante majesté du palais officiel. Cette maison ne devait contenir que du petit et de la solitude. On proposa Louveciennes, mais l'incomparable vision de Paris,

et la grâce adorable des courbes du fleuve qu'on embrassait des coteaux effrayèrent Louis XIV. Bâtitteur incorrigible, il avait peur de lui-même : cette situation le ruinerait, disait-il. Il chercha un coin plus désert, une manière de retraite où on pût à peine construire, et il découvrit Marly. Lisons Saint-Simon :

Il trouva derrière Luciennes un vallon étroit, profond, à bords escarpés, inaccessible par des marécages, sans aucune vue, enfermé de collines de toutes parts, extrêmement à l'étroit, avec un méchant village sur le penchant d'une de ces collines qui s'appelait Marly. Cette clôture sans vue, sans moyen d'en avoir, fut tout son mérite... Ce fut un grand travail que de dessécher ce cloaque de tous les environs qui y jetaient toutes leurs voieries et d'y apporter des terres.

Ce n'était que pour y coucher trois nuits, du mercredi au samedi, deux ou trois fois l'année, avec une douzaine au plus de courtisans en charge les plus indispensables.

Peu à peu l'ermitage fut augmenté. D'accroissement en accroissement, ses collines taillées pour y faire place et y bâtir, et celle du haut largement emportée pour donner au moins une échappée de vue fort imparfaite. Enfin en bâtiments, en jardins, en eaux, en aqueducs, et ce qui est si connu et si curieux sous le nom de machine de Marly, en parc, en forêt ornée et enfermée, en statues, en marbres précieux, Marly est devenu ce qu'on le voit... Les forêts, toutes venues et touffues qu'on y apportait en grands arbres de Compiègne et de bien plus loin, sans cesse, dont plus des trois quarts mouraient et qu'on remplaçait aussitôt, en vastes espaces de bois épais et d'allées obscures, subitement changées en immenses pièces d'eau où on se pro-

menait en gondoles, puis remises en forêt à n'y plus voir le jour dès le moment qu'on les plantait (je parle de ce que j'ai vu en six semaines), en bassins changés cent fois de mêmes figures successives et toutes différentes, en séjours de carpes ornés de dorures et de peintures les plus exquises, à peine achevées, rechangées et rétablies autrement par les mêmes maîtres, et cela une infinité de fois... C'est peu dire que Versailles tel qu'on l'a vu n'a pas coûté Marly.

Telle fut la forteresse d'un repaire de serpents et de charognes, de crapauds et de grenouilles, uniquement choisi pour n'y pouvoir dépenser.

Saint-Simon exagère; à beaucoup près Marly ne coûta pas aussi cher que Versailles : ce fut pourtant une folie. Mansart donna les plans et Le Brun régla la décoration. Les gros travaux, commencés en 1676, étaient terminés en 1683. Mais le pavillon principal seul était décoré; les autres ne furent achevés qu'en 1686. L'histoire de cette décoration est la plus obscure peut-être de toute l'œuvre de Le Brun. Le maître prit-il lui-même part à l'exécution, ou se borna-t-il à donner des dessins? Deux de ses collaborateurs seulement nous sont connus : Ph. Meusnier et Rousseau. Comme le château est détruit et que les biographes ne sont pas d'accord, il est à peu près impossible d'être fixé. Voici pourtant dans le *Mercur*e, presque contemporain des travaux, bien informé généralement, et très favorable à Le Brun, quelques détails à glaner :

Le génie de M. Le Brun a aussi éclaté en cette occa-

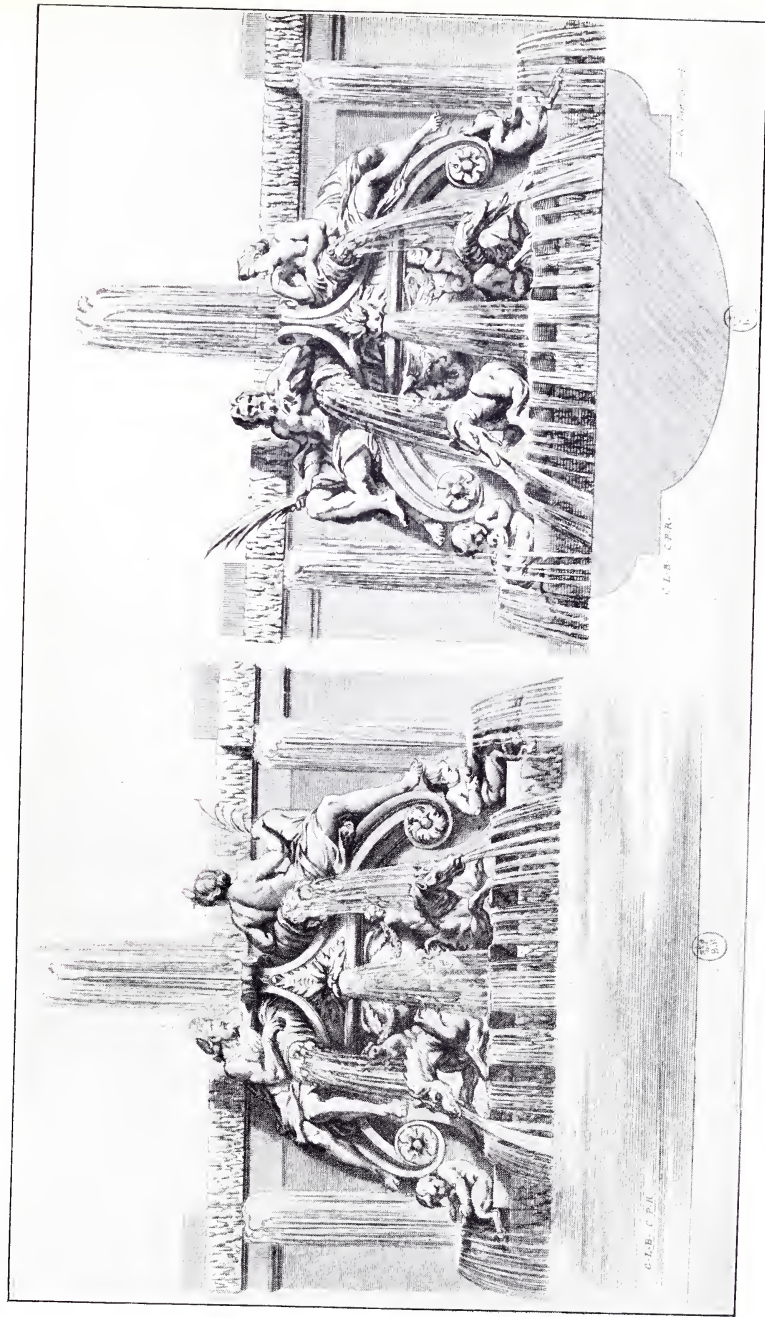
sion, puisque *sur ses desseins et sous sa conduite* on y a peint à fresques, en dehors, le *grand pavillon ou le pavillon du milieu, et six petits qui l'accompagnent*. Ce grand pavillon a quatre faces comme les autres et fait voir le palais du soleil.

Apollon paraît dans son char dans les quatre frontons. Dans le premier il semble monter sur l'horizon pour marquer le soleil levant; dans le second il est dans son midi; au troisième il commence à pencher vers le couchant; dans le quatrième il finit sa carrière et la nuit le couvre de son voile. Tous les ornements des quatre faces ont rapport au soleil.

Quatre autres de ces pavillons sont ornés d'architectures et de figures qui ont rapport aux quatre saisons. Les deux autres font voir simplement de l'architecture sans aucune signification.

Comme le château était composé, en dehors du pavillon central, consacré au Soleil (au roi), de douze pavillons dédiés par une de ces allégories familières au siècle, aux signes du Zodiaque, Le Brun n'aurait donné des dessins que pour la moitié d'entre eux. Qui, dans ce cas, aurait décoré les autres? De plus, les quatre faces de tous les pavillons étaient-elles peintes comme celles du bâtiment principal? n'y en avait-il que deux? une seulement?

Pour nous guider au milieu de ces obscurités il nous reste seulement quelques dessins de Le Brun, treize exactement (il y en a quatre au Louvre, neuf autrefois dans la collection Lasquin; tous, gravés d'abord, par Châtillon, ont été reproduits dans



PROJETS DE FONTAINES.

Gravure de L. de Chatillon d'après un dessin de Le Brun.

l'Artiste, 1884), qui nous indiquent au moins la composition générale des décors. C'étaient tantôt de simples architectures, des marbres feints, des colonnes ou des piliers; tantôt, au contraire, parmi des trophées, des guirlandes et des lettres entrelacées, des médaillons savamment composés racontaient les légendes de divinités.

L'histoire de Marly gagnerait plus peut-être à l'éclaircissement des questions relatives à ces pavillons que l'histoire de Le Brun. Marly est très secondaire dans son œuvre. Dans un temps où Versailles l'absorbait il ne dut pas y porter grande attention. Il savait bien, d'ailleurs, que les peintures, exposées aux intempéries, n'assureraient pas longtemps sa gloire. Ce qui nous intéresse surtout, c'est cette curieuse tentative pour remplacer par des trompe-l'œil peints tous les détails architecturaux et tous les motifs sculptés qui décoraient d'habitude les façades. Était-ce économie? Peut-être; à Marly le roi voulait construire à petits frais. Cependant, à la voûte de la Grande Galerie de Versailles, pour laquelle, à coup sûr, on dépensait sans compter, des sculptures feintes remplaçaient les sculptures décoratives véritables. N'y aurait-il pas là une gageure de Le Brun, la volonté de prouver qu'à lui seul il pouvait remplacer les architectes et les sculpteurs et qu'il méritait toute la gloire? Il commençait à redouter des réputations rivales. Le premier architecte Mansart, son ancien protégé, pre-

naît dans l'État une place inquiétante : Mansart avait dessiné tous les plans de Marly sans les soumettre au contrôle de Le Brun, et les contemporains louaient son œuvre sans en reporter l'honneur au Premier Peintre.

Pour clore le cycle des grandes décorations, il faut signaler la seule que Le Brun ait entreprise après 1661 pour un particulier : celle du château de Sceaux pour Colbert. Elle est antérieure à Marly et presque contemporaine du Grand Degré. Colbert avait acquis le domaine en 1670; en 1674 les travaux n'étaient pas achevés. Selon Guillet, Le Brun avait exécuté dans le château même « plusieurs peintures tant dans le grand escalier que dans le grand appartement ». C'était, dans l'escalier, *Atlas pétrifié par Persée*, sur une cheminée *le Buisson ardent*, et dans le Pavillon des Quatre Vents *Junon députant Iris vers Éole*; malheureusement ces œuvres ont disparu avec le château sans avoir été gravées. Nous ne connaissons plus, de toute la décoration, que les coupes de la chapelle et du pavillon de l'Aurore. Gérard Audran en a laissé d'admirables gravures, si colorées, si vibrantes et si chaudes qu'on peut les croire *mieux peintes* que les peintures. A la voûte de la chapelle, dont il reste également une petite copie (musée de Nantes), peinte sans doute par Fr. Verdier pour la gravure, on voyait *l'Ancienne Loi accomplie par la Nouvelle*. Au centre Dieu le Père, soutenu par un

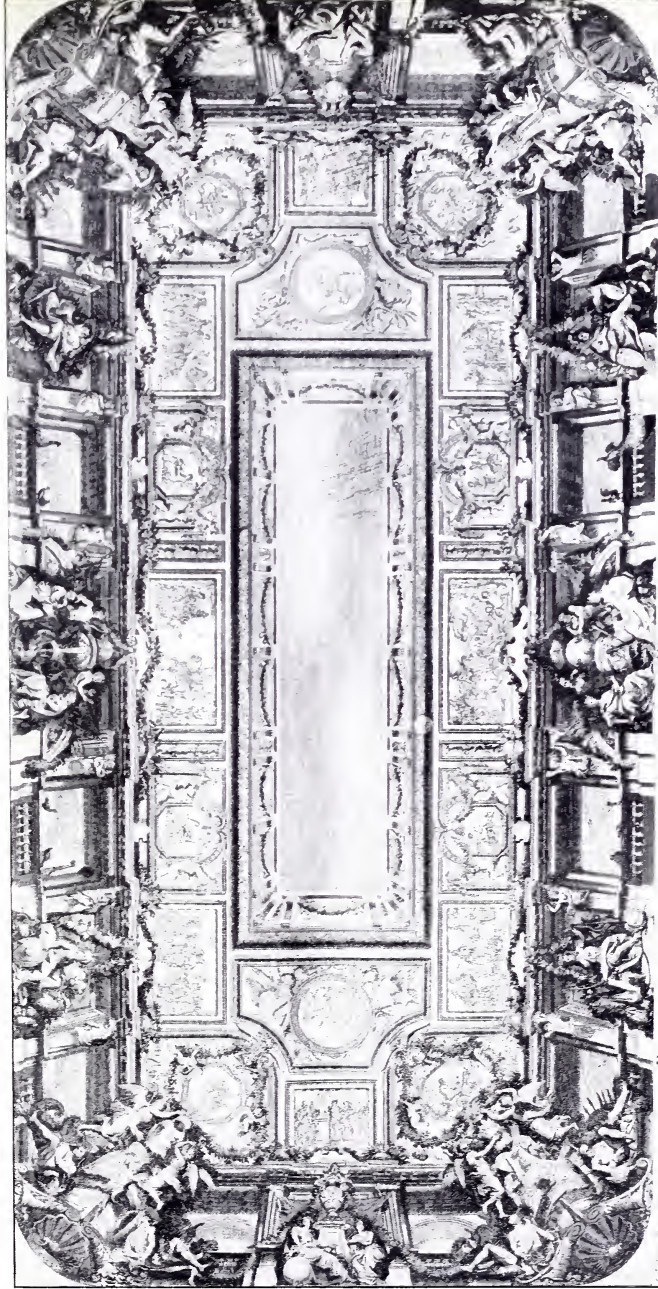
groupe d'anges et de chérubins, semblait préférer ces paroles : « C'est ici mon fils bien-aimé en qui j'ai mis toute mon affection. » Autour de lui, sur des nuages, des théories d'anges portaient le mobilier du temple, agitaient des encensoirs, chantaient en chœur, jouaient des instruments ou adoraient le *Baptême du Christ*, sculpté dans la chapelle par Tuby, mais sur les dessins de Le Brun. D'autres peintures représentaient, dit-on, des *Patriarches* dans les lambris de chaque côté de l'autel, mais elles n'ont pas été gravées.

Le pavillon de l'Aurore était dans le jardin, au levant : de là son nom. On y voyait Apollon, une lyre en main et servi par les Muses, entouré d'une multitude de figures et d'attributs représentant les bienfaits du soleil, commandant à l'Aurore de commencer sa course.

De composition aussi compliquée, aussi subtile que les autres décorations du peintre, d'imagination et d'ordonnance semblables, ces œuvres ne nous auraient pas appris grand'chose sur Le Brun décorateur. Elles ont une autre valeur : elles symbolisent le triomphe définitif de Colbert sur Fouquet. Le ministre a tout pris au surintendant, même son peintre, et c'est lui qui réalise ce rêve qu'avait conçu son rival : confier à Le Brun toute la décoration de son château. Le Brun joue le même rôle d'ordonnateur général à Sceaux qu'à Vaux : « Il donna, dit Guillet, les dessins des pers-

pectives qui sont peintes dans le jardin et fit aussi la cascade qu'on y voit et les dessins des sculptures qui embellissent la cascade. » Mais Colbert sait éviter les fautes qu'il a mises à profit pour abattre Fouquet : au lieu d'accaparer l'artiste, il l'emprunte au roi dans les moments de loisir ; au lieu de célébrer sa propre gloire dans son château, il fait chanter celle du roi. Cette apothéose d'Apollon à la coupole du pavillon de l'Aurore, c'est une allégorie à la gloire du Roi-Soleil ; pour n'en pas douter, il suffit de lire la dédicace et l'explication de la planche de Gérard Audran. Voilà pourquoi Colbert peut décorer son château et y recevoir plusieurs fois le roi sans redouter sa jalousie ; voilà pourquoi Le Brun peut travailler pour le ministre sans déplaire à son maître ; voilà pourquoi un poète bien en cour comme Quinault peut célébrer sans danger les peintures de Sceaux.

Ce formidable ensemble décoratif, Vaux, l'hôtel Lambert, le Louvre, Versailles, Marly, Sceaux, tel qu'aucun autre artiste français peut-être n'en a réalisé de plus important, semble bien avoir été l'œuvre de prédilection de Le Brun. On ne peut méconnaître la grandeur ni la beauté des synthèses du règne de Louis XIV qu'il réalise en l'exécutant. C'est vraiment un puissant esprit ; aucun, dans les arts, les lettres, la politique du temps, — Louis XIV et Colbert exceptés, — ne lui peut être comparé. Mais, pour connaître ses qualités et ses



PLAFOND DU GRAND ESCALIER
du Palais des Ambassadeurs pour
le Roi et la Reine

Travaux de la Cour de France
à Paris, chez le Peintre, et
à l'Académie de Peinture

DU CHATEAU DE VERSAILLES
du Roi et de la Reine
à Paris, chez le Peintre, et
à l'Académie de Peinture

Travaux de la Cour de France
à Paris, chez le Peintre, et
à l'Académie de Peinture

PLAFOND DE L'ESCALIER DES AMBASSADEURS A VERSAILLES (1674-1678).

Gravure de Simonneau l'aîné d'après la composition de Le Brun.



défauts de peintre, il vaut mieux consulter ses tableaux de chevalet, ceux du moins qui sont entièrement de sa main.

Le plus grand nombre est antérieur à l'entrée chez le roi et aux grandes commandes; plusieurs pourtant furent peints après 1661. Il faut être très prudent dans l'attribution des tableaux de chevalet; l'abondante énumération de M. Jouin doit être consultée avec une extrême circonspection : sa longueur même aurait dû mettre en garde. Un seul homme n'a pu peindre toutes ces toiles, surtout si on connaît l'extraordinaire activité qu'il dépensa sous d'autres formes. Il n'y a pas très longtemps que les biographes et les historiens de Paris rassemblaient encore sous le nom de Le Brun tous les tableaux de la deuxième moitié du dix-septième siècle : la singulière similitude de toutes les œuvres contemporaines était leur excuse, mais il n'est pas possible d'accepter leurs attributions sans contrôle. On ne doit admettre au catalogue du maître que des tableaux qu'identifient une gravure ou un texte. Encore faut-il se méfier des gravures : beaucoup portent l'indication « Le Brun pinxit » qui reproduisent simplement un dessin; d'autres, qui semblent rappeler des œuvres disparues, sont composées de détails, de têtes surtout empruntées à des peintures connues.

On peut établir parmi les tableaux de chevalet un classement général. Les peintures d'histoire

antique et de mythologie pure sont le plus souvent antérieures à l'entrée chez le roi; les œuvres allégoriques relatives à des personnages du temps où les scènes d'histoire contemporaine sont presque toutes postérieures à 1657; les sujets religieux et les portraits sont dispersés de 1646 à 1690; cependant les sujets religieux sont plus nombreux avant 1657 et après 1685. Ce classement répond assez exactement aux étapes de la carrière de Le Brun et aux préoccupations successives du maître, mais il ne faudrait pas lui attribuer une valeur absolue : c'est ainsi que deux toiles mythologiques, *Vulcain apportant à Vénus des armes pour Énée*, et *Bacchus rencontrant Ariane à Naxos* datent des années où Le Brun travaillait le plus à ses grandes décorations. Il est regrettable que ces deux tableaux, dont les biographes nous ont d'ailleurs conservé la description, aient disparu. Il eût été curieux de comparer le premier à toutes les compositions relatives à l'histoire d'Énée, peintes au dix-septième siècle. Le Brun, trop occupé, n'acheva pas le second; à sa mort, un disciple imprudent, Joseph Christophe, eut l'audace de le mettre au point, et l'Académie, criant au sacrilège, exclut Christophe de son sein.

Les tableaux à la gloire du roi ou de personnages contemporains ne sont pas très nombreux. M. Jouin en catalogue beaucoup qui sont en réalité des esquisses pour les grandes décorations; c'est ainsi que la toile inscrite à son inventaire

sous ce titre *Louis XIV sous la figure de Jupiter lance la foudre*, au musée de Troyes, n'est qu'une étude pour la *Prise de Gand*, à la voûte de la Grande Galerie. Le plus important des tableaux à la gloire du roi date de 1687, c'est-à-dire du temps où, les grandes décorations terminées, Le Brun sentait son crédit menacé. Il représentait *l'Église victorieuse de l'Hérésie* et décora l'église des Pères de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré pour la cérémonie ordonnée par l'Académie de peinture en l'honneur de la convalescence du roi. Cette œuvre est malheureusement perdue. Le Brun l'avait exécutée de sa propre main, et les tableaux de sa maturité dont on puisse en dire autant sont extrêmement rares. Une seule toile postérieure à 1661 fut composée en l'honneur d'un particulier : *le Chancelier de France et les Échevins de Paris à l'entrée triomphale de Louis XIV et de Marie-Thérèse*.

En dehors des œuvres des dernières années, qui, dans la production de Le Brun, ont un caractère spécial, il reste à peine quelques tableaux religieux postérieurs à 1661, qu'on peut lui attribuer avec vraisemblance. En 1674, lors de la guerre de Franche-Comté, le roi avait emprunté une somme d'argent considérable à la corporation des merciers. En la remboursant il l'augmenta d'un présent destiné à des prières en son honneur et à la décoration de la chapelle de la corporation. C'est alors que les syndics commandèrent à Le Brun cette *Résur-*

rection du musée de Lyon, où saint Louis implore le Christ pour Louis XIV accompagné de Colbert agenouillé, et que l'artiste peignit sans doute lui-même, comme il peignit *Saint Charles Borromée en prières* dans cette chapelle Saint-Charles de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, destinée à la sépulture des siens. La plupart des autres tableaux religieux ont été exécutés par des élèves sur ses dessins. Beaucoup n'ont pas grande valeur : ce sont des Christs en croix, des Christs couronnés d'épines, des Vierges portant l'Enfant, des *Mater dolorosa*, articles de commerce reproduits souvent à plusieurs exemplaires pour les églises et les couvents. Leur histoire n'est pas encore possible : la liste n'en est pas même complète. La mention « Le Brun pinxit », inscrite sur un *Christ en croix* du musée de Marseille, serait précieuse si son authenticité était certaine, mais il nous reste trop peu de tableaux signés et datés de Le Brun pour l'admettre sans méfiance. Par l'histoire du *Baptême du Christ* commandé en 1666 par M. de Blémur au nom des marguilliers de la paroisse Saint-Jean de Caen nous connaissons les procédés habituels du maître. M. de Blémur lui avait d'abord demandé un simple dessin qu'un autre artiste devait traduire en peinture. Le Brun avait accepté : un dessin lui coûtait si peu ! Sollicité par Daniel Huet, évêque d'Avranches, et peut-être aussi par Perrault, il consentit plus tard à se charger du tableau, mais en 1670 il ne l'avait



FRAGMENT DU PLAFOND

DE L'ESCALIER DES AMBASSEURS A VERSAILLES (1674-1678).

Gravure de Baudet d'après la composition de Le Brun.

pas terminé : encore ne le peignit-il pas tout entier ; il retoucha seulement un travail d'élèves. Dans une lettre à Daniel Huet, du 13 avril 1670, il écrit : « Je vous diray... que *l'on a travaillé* tous ces jours-ci au Baptême de Jean, que *je vais travailler* à le finir au premier jour pour l'envoyer à Caen au commencement de cet été. » Dans les commandes importantes Le Brun retouchait donc la peinture de ses collaborateurs, mais, le plus souvent, il leur donnait seulement un croquis rapide dont il se désintéressait ensuite complètement.

Les portraits sont plus rares peut-être encore après 1661 que dans la première partie de la carrière de Le Brun : quelques effigies de Louis XIV, — encore la plupart sont-elles des études pour des décorations ; — quelques visages d'amis : artistes ou hommes de lettres ; quelques portraits de lui-même ; c'est à peu près tout ce qu'on peut signaler. On ne connaît pas un seul portrait véritable de Colbert par Le Brun, qui n'a représenté le ministre que dans deux grandes compositions : la *Résurrection* de la corporation des drapiers et la *Visite du roi aux Gobelins*.

Dans toutes ces peintures de chevalet Le Brun reste un peintre médiocre. Ce sont des œuvres ennuyeuses et froides, de dessin étriqué, de couleur pauvre. Le Brun, il faut s'en souvenir, ne considère pas la peinture comme un but, mais comme un moyen d'expression. Il sait tout ce qu'on peut apprendre ; mais pour mettre en œuvre toute cette

science il lui manquera toujours un tempérament de peintre. Jamais chez lui une de ces trouvailles heureuses, un de ces morceaux enlevés de verve que rencontrent parfois, dans des moments de joie, des peintres incomplets mais bien doués. La peinture française ne lui doit rien. Il essaye, au contraire, d'arrêter son évolution naturelle, de la rendre stérile et raisonneuse, mais il n'y parvient pas, parce qu'il ne peut opposer qu'une doctrine morte, qu'une tradition surannée aux aspirations de toute une école jeune et ardente.

Si nous devons juger Le Brun sur ses tableaux seuls, le jugement serait sévère : peut-être resterait-il le premier de ses contemporains, parce que ses contemporains sont tous des peintres médiocres, mais il ne tiendrait qu'un rang secondaire dans l'école française. S'il occupe une place capitale dans l'histoire de notre art, c'est qu'il se distingua par d'autres qualités éminentes : il fut à la fois un décorateur de génie et un administrateur de premier ordre.



CHAPITRE VII

Création des Gobelins. — Importance et variété de l'œuvre personnelle de Le Brun aux Gobelins. — Les collaborateurs de Le Brun aux Gobelins. — Le style de Le Brun dans ses travaux des Gobelins.

UNE des tapisseries de l'Histoire du Roi représente une *Visite de Louis XIV à la manufacture des Gobelins*. Accompagné du duc d'Orléans, du prince de Condé, du duc d'Enghien, de Colbert, le monarque est reçu par Le Brun dans une salle que décore la *Bataille du Granique*. Du haut d'une estrade il admire les chefs-d'œuvre que lui présentent les collaborateurs de son peintre : les brocarts que déroule un homme au premier plan à gauche, la lourde amphore que trois aides soutiennent à peine, le vase d'orfèvrerie que des ouvriers portent au fond, et les tables, les marqueteries, les trépieds, les bassins, les tapis, les sculptures. Jamais, semble-t-il, l'artiste n'a rendu plus

magnifique hommage à Louis XIV ; toutes ces merveilles sont nées de la libéralité du roi ; cet art est son art. Mais regardons mieux. C'est sa propre exaltation surtout que Le Brun a entreprise. Tout son orgueil apparaît ici, mais tempéré par ce tact, par cette prudence qui ne l'abandonnent jamais, par cette habileté admirable à ménager les susceptibilités puissantes. Toutes ces richesses et tous ces chefs-d'œuvre, le roi les a rendus possibles, mais c'est Le Brun seul qui les a créés. Les Gobelins sont beaucoup plus son œuvre encore que celle de Louis XIV. Voyez-le lui-même dans cette tapisserie : tourné vers le public, et non vers le roi, n'est-ce pas à ses contemporains et surtout à la postérité qu'il présente les merveilles qu'il a imaginées et dont il a conduit l'exécution ?

En juin 1662, les ouvriers tapissiers de Maincy, qui travaillaient pour le roi depuis l'arrestation de Fouquet, furent transférés à Paris dans une manufacture nouvelle bâtie sur un terrain acheté au dernier héritier des frères Gobelins, les célèbres teinturiers du seizième siècle. Les métiers, l'outillage du surintendant, les tentures commencées furent également déménagées. On garda les mêmes surveillants, les mêmes règlements, et Le Brun, nommé directeur de la fabrique nouvelle, reçut des appointements égaux à ceux que lui donnait Fouquet (12 000 livres). Inspiré par Colbert que conseillait Le Brun, Louis XIV avait voulu son

Maincy, mais le Maincy d'un roi. Dans les lettres patentes précédant le règlement de 1667 ¹, on lisait à l'article premier :

Le surintendant de nos bâtiments et le directeur sous lui tiendront la manufacture remplie de bons peintres, maîtres tapissiers de haute lisse, orfèvres, fondeurs, graveurs, lapidaires, menuisiers en ébène et en bois, teinturiers et autres bons ouvriers en toutes sortes d'arts et métiers qui y sont établis et que le surintendant de nos bâtiments tiendra nécessaire d'y établir.

La manufacture était outillée pour produire tous les objets de luxe et d'art destinés au service du roi. On y tissa des tapisseries, on y cisela des coupes et des patères, on y sculpta des corniches, on y fondit des ornements de bronze, on y grava des serrures, on y marqueta des tables et des cabinets, on y peignit des décorations, on y construisit un carrosse pour le Grand Mogol, et une galère pour le roi sur le Grand Canal.

Préoccupé de la prospérité économique de la France autant que de sa prééminence artistique, Colbert escompta certainement l'importance industrielle de la manufacture nouvelle. Après avoir réduit les droits à la sortie sur les denrées et manufactures du royaume, diminué les droits aux entrées sur toutes les matières premières, arrêté par des tarifs protecteurs les produits étrangers, il songea

1. C'est le premier règlement relatif aux Gobelins qui nous reste; d'autres, antérieurs, ont disparu.

à perfectionner la fabrication française. Il aida d'argent, couvrit de faveurs les industriels actifs ou audacieux et frappa les autres d'amendes. Sur son ordre, des fabriques nouvelles s'ouvrirent et d'anciennes revécurent : manufactures de glaces au faubourg Saint-Antoine, d'étoffes d'or et d'argent à Saint-Maur, de draps à Louviers, Elbeuf, Abbeville, de soieries à Tours, à Lyon, de dentelles à Alençon. Dans cet ensemble la manufacture des Gobelins était la manufacture-type destinée à la fois à fournir au roi les objets les plus parfaits de la fabrication française, à donner des modèles aux industriels et à proclamer à l'étranger, par les cadeaux du roi, la réputation des fabriques de France.

Dès le début la manufacture est un organisme complet, une manière de petit État. Une école de soixante élèves forme ses apprentis, puis ses maîtres. Ses ouvriers sont exemptés d'impôts, logés gratuitement, soumis à une juridiction spéciale ; les étrangers admis dans ses ateliers reçoivent de droit la naturalisation. Et toute cette colonie dépend de Le Brun. C'est lui seul qui recrute le personnel, lui seul qui distribue les commandes, lui seul qui dispense les faveurs. Aussi les Gobelins deviennent vite un instrument d'autorité entre ses mains. Les peintres, les sculpteurs, les décorateurs qui veulent y travailler sont bien obligés d'obéir à ses volontés, et tous veulent y travailler

parce qu'ils ne peuvent pas se passer de la clientèle du roi. D'ailleurs ils ne souffrent pas de la tyrannie du maître : ce sont de bons, mais de moyens artistes dont le talent n'est pas ombreux. L'organisation sociale à laquelle ils sont soumis ne leur a pas appris l'indépendance : à la maîtrise comme à l'Académie, ils obéissent à une sévère discipline.

Sans Le Brun, la création des Gobelins eût été, peut-être, presque stérile. Le roi entretenait au Louvre des ébénistes, des ciseleurs, des orfèvres, des serruriers qui travaillaient sans ordre, sans direction; les ouvriers des Gobelins auraient accru le nombre de ces artisans privilégiés et la manufacture aurait laissé le souvenir d'une institution libérale : mais c'est tout. Au contraire, l'œuvre accomplie par la colonie du faubourg Saint-Marcel de 1663 jusqu'en 1685 forme l'ensemble artistique le plus original, le plus complet, le mieux équilibré de tout le règne. Pour se glorifier, pour glorifier son œuvre, Le Brun a bien raison de se représenter aux Gobelins. C'est là qu'il imagine et qu'il réalise son style, un des plus nobles, un des plus majestueux du cycle français. Cent toiles comme les *Batailles d'Alexandre*, comme les cartouches du Louvre et de Versailles n'auraient pas assuré sa gloire; n'aurait-il exécuté que ses travaux des Gobelins, au contraire, n'aurait-il réalisé que cette incomparable adaptation de l'art décoratif à la gloire d'un

règne, que sa renommée n'eût guère été diminuée.

Son œuvre personnelle aux Gobelins est gigantesque. Rien avant 1685 ne s'exécute dans les ateliers sans son commandement; il donne lui-même les esquisses ou les cartons de presque toutes les tapisseries, des modèles de meubles, de décorations sculpturales et architectoniques, de gondoles, de carrosses, de pièces d'orfèvrerie et de serrurerie. En créant des modèles d'art décoratif il ne dérogeait pas; les meilleurs artistes de la Renaissance avaient travaillé pour les orfèvres et pour les menuisiers : le mépris des sculpteurs et des peintres pour les arts mineurs ne date que du dix-neuvième siècle. Il était peut-être moins glorieux dans la deuxième moitié du dix-septième siècle de se consacrer exclusivement au paysage ou à la peinture de fleurs, genres secondaires, que de travailler pour les décorateurs et pour les ouvriers d'art.

Dans l'œuvre de Le Brun aux Gobelins la tapisserie tient une place importante. Dans leurs ateliers, prospères depuis le seizième siècle, les rois favorisaient cet art. Simon Vouet avait consacré à de beaux cartons une partie de son activité et c'est lui qui transmet à son disciple son goût pour les tentures. Chez Fouquet déjà, à Maincy, Le Brun avait créé de nombreux modèles et imposé une nouvelle technique aux ouvriers. Plus que tout le reste, peut-être, les tapisseries de Maincy avaient charmé Louis XIV et contribué à la faveur de Le



VISITE DU ROI AUX GOBELINS (1675-1679).

Pièce de la tenture de *l'Histoire du Roi*. — Garde-meuble national.

D'après une héliogravure tirée de *l'État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins*, par M. Maurice Fenaille.

Brun : on se souvient que le roi conserve intact l'atelier du surintendant après sa disgrâce.

On peut dire sans paradoxe que les tapisseries de Le Brun sont ses meilleures œuvres de peinture. Un coloris vif, chaud, chatoyant, qui manque le plus souvent aux décorations et aux tableaux de chevalet, les anime. Cette qualité inattendue est moins sensible dans les esquisses et dans les cartons que dans les tentures mêmes. Quoique Le Brun n'ait pas directement participé à leur tissage, l'honneur lui en revient cependant, car il surveillait les ouvriers avec une attention scrupuleuse et leur donnait sans cesse des conseils.

Jusqu'en 1685, au moins, pas un carton n'est entrepris aux Gobelins sans son ordre, et il donne lui-même les modèles de l'*Histoire du Roi*, des *Conquêtes du Roi*, des *Éléments*, des *Saisons*, des *Mois* ou *Maisons Royales*, de l'*Histoire d'Alexandre*, de l'*Histoire de Méléagre*, des *Muses*, de l'*Histoire de Moïse*, de l'*Histoire de Constantin*, sans compter tous les morceaux décoratifs, les *Portières de Mars*, du *Char de Triomphe*, etc. Une partie de ces tentures, les portières, les *Muses*, l'*Histoire de Constantin*, de *Méléagre*, les *Verdures*, étaient déjà sur le métier à Maincy et furent seulement terminées aux Gobelins; mais les autres forment un ensemble trop important encore pour que Le Brun, accablé de besognes diverses, ait pu le mener à bien sans le concours de nombreux collaborateurs. Il em-

ploya une cinquantaine de peintres aux Gobelins. Le plus souvent il exécutait seulement un dessin assez poussé, tels que *l'Audience du Légat* et *le Roi visitant les Gobelins*, au Louvre; des collaborateurs travaillaient sous ses yeux à l'esquisse peinte; la mise au carreau grandeur d'exécution était enfin confiée à des artistes régulièrement attachés à la manufacture. Pour la reproduction de peintures, comme les *Batailles d'Alexandre*, cette dernière catégorie de collaborateurs suffisait : Louis Licherie, Baudrin Yvart, Verdier, Testelin, Houasse copièrent, à l'usage des tapissiers, les peintures originales. Pour les tentures de *l'Histoire du Roi*, au contraire, on employait des hommes comme Van der Meulen. Par le « Mémoire de tout ce que François Van der Meulen a peint et dessiné pour le service de Sa Majesté depuis le 1^{er} avril 1664 » nous connaissons l'importante collaboration de l'artiste flamand à cette série :

Plus j'ai peint en petit l'entrevue du Roy et du Roy d'Espagne, après un dessein de Monsieur Le Brun qui a servy pour modèle pour celui qu'on a fait en grand pour la tapisserie.

Plus j'ai peint l'entrevue des Suisses d'après Monsieur Le Brun pour le même sujet...

Plus j'ai peint derrière le Roy à cheval de Monsieur Le Brun la marche du Roy faisant son entrée dans la ville de Dunkerque...

Plus j'ay peint et fait l'esquisse de l'Isle en Flandre qui a servy pour peindre en grand pour la tapisserie.

Plus j'ai peint le Roy devant Marsal, là où le gouverneur présente les clefs au Roy pour le même sujet.

Plus le Roy dans la tranchée devant Douay pour le même sujet.

Plus l'entrée de la Reine devant la porte de Douay pour le même sujet.

Plus la défaite du comte de Marsein après la prise de l'Isle en Flandre pour le même sujet...

Plus j'ay peint la ville de Courtray enrichie de figures que l'on a fait en tapisserie dans un coin de bordure.

Plus le Roy avec ses gardes entrant dans la ville de Douay pour le même sujet...

Plus j'ay fait l'esquisse du Passage du Rhin...

L'Histoire du Roi était composée de quatorze pièces dans la première tenture : *le Sacre du Roy, le Mariage du Roy, l'Entrevue des Roys de France et d'Espagne, la Satisfaction du Cardinal légat, l'Audience de l'Ambassadeur d'Espagne, l'Alliance avec les Suisses, la Réduction de Dunkerque, la Réduction de Dôle, la Réduction de Marsal, la Réduction de Douai, la Réduction de Lille, la Réduction de Tournay, le Combat contre le comte de Marsin, le Roi étant représenté dans les Gobelins*. Le Brun donna quelques autres dessins qui ne furent pas exécutés en tentures : *l'Entrée de la reine à Douai, l'Académie des Sciences, la Sortie du Gouverneur de Cambrai, le Passage du Rhin*. Plus tard, enfin, en 1710, Vernansal, Christophe, Dieu, Hallé, Dulin, Dumesnil furent chargés de peindre pour une suite de la même tenture : *le Roi à Notre-Dame remercie*

Dieu de la guérison d'une grave maladie, le Baptême du Dauphin, la Naissance du duc de Bourgogne, le Mariage du duc de Bourgogne, le Doge de Gênes vient faire sa soumission au roi, la Visite du roi aux Invalides, la Réception des Ambassadeurs de Perse. Ces cartons, dont trois seulement furent exécutés une seule fois, et en basse lisse, étaient très inférieurs à ceux de Le Brun, qui, par le nombre et la variété des sujets, la fougue et l'harmonie de la composition, la richesse du coloris et la perfection de l'exécution, surpassent toute la production du dix-septième siècle. Les premières esquisses avaient été dessinées dès 1662, dès la fondation des Gobelins. L'idée de glorifier le roi par la représentation d'épisodes de son règne est donc très antérieure aux travaux de Versailles. Elle est déjà si puissante chez Le Brun qu'on la retrouve dans presque toutes ses tentures. Dans les bordures des *Saisons* et des *Éléments*, par exemple, il introduit des cartouches d'histoire contemporaine; mais au lieu de symboliser, comme plus tard, la gloire du règne par des allégories compliquées, par des groupes de divinités au milieu desquelles évolue un roi vêtu à l'antique, il représente encore les événements tels qu'ils se sont passés, avec leur décor véritable, leurs costumes exacts, et le minimum de fantaisie exigé par l'équilibre décoratif. Il ne songe peut-être pas encore à la synthèse qu'il entreprendra à Versailles; l'épopée du règne le

préoccupe moins que la gloire personnelle du souverain : aussi célèbre-t-il surtout les petits succès remportés aux armées par Louis XIV lui-même.

L'allégorie apparaît dans les tentures des Gobelins très peu de temps après l'invention de l'*Histoire du Roi*, dans la tenture des *Mois* ou *Maisons Royales*, qu'il faudrait peut-être rapprocher des *Maisons royales* peintes à Saint-Germain dans la chambre à coucher. Dès 1666-67, Le Brun avait terminé les modèles de ces tapisseries : les Comptes signalent à ces dates des paiements à Francart pour mettre au net les dessins du maître et à Pierre Patel, acompte des tableaux qu'il fait, représentant les *Maisons Royales*. Le roi étant déjà le Roi-Soleil, chaque pièce est consacrée à un signe du Zodiaque, dont le symbole, dans un médaillon, décore le haut des tentures. Quant aux douze châteaux, avec leurs promenades et leurs chasses, dans leur somptueux encadrement de termes, de colonnes et de pilastres, derrière les balustrades lourdes de fleurs et de fruits, où des animaux et des oiseaux singuliers mettent la note éclatante de leur bigarrure, ils exaltent la richesse du roi, qui, chaque mois s'il le veut, peut changer de résidence. Quel souverain alors aurait pu en faire autant ? Sans le concours de Van der Meulen, de Genoels, d'autres encore, les châteaux parmi les paysages auraient peut-être été moins lumineux, les cortèges de chasses et de promenades moins

animés ; sans la collaboration d'Yvert, de Baptiste, de Boels, d'Anguier, les balustrades, les fleurs, les fruits, les animaux auraient été moins magnifiquement colorés, mais la conception d'ensemble n'eût pas été modifiée : elle est l'œuvre de Le Brun seul.

Louis XIV avait très vite compris l'importance de ces tentures. Il fit exécuter aux Gobelins pendant son règne de nombreuses suites de l'*Histoire du roi* et des *Maisons royales* pour ses palais et pour les souverains étrangers auxquels elles enseignaient le faste du règne et la perfection de l'art français. Quelquefois même elles prirent une valeur politique, comme le jour où le pape, au plus fort d'une querelle de préséance avec la France, reçut en présent une des plus belles tapisseries des Gobelins : l'*Audience donnée par Louis XIV à l'ambassadeur d'Espagne pour déclarer, au nom du roi son maître, qu'à l'avenir les ambassadeurs d'Espagne n'entreraient plus en concurrence avec ceux du roi*. Le pontife comprit et céda.

Malgré leur très grande valeur, les tapisseries ne sont peut-être pas les œuvres les plus caractéristiques du style de Le Brun aux Gobelins ; ses orfèvreries et son mobilier sont des créations beaucoup plus nouvelles et beaucoup plus puissantes encore.

L'origine du goût de Le Brun pour les combinaisons décoratives et l'origine des éléments qu'il

mit en œuvre sont aisées à découvrir. Vouet lui avait enseigné l'art des volutes et des arabesques, des combinaisons de courbes, de palmettes, de fleurs et d'animaux. Vouet, d'ailleurs, n'avait travaillé que sur des surfaces plates, pour des décorations peintes. C'est en Italie, sans doute, où la production décorative s'était exaspérée au souffle de la décadence, que Le Brun apprit à appliquer la grammaire ornementale à tous les arts industriels. Mais ni Vouet, ni l'Italie ne lui donnaient l'exemple d'une adaptation aussi parfaite d'un art aux nécessités d'un temps que celle qu'il allait réaliser. Dans l'œuvre de Vouet il n'y a pas de style original; il n'y a plus qu'une ruine de style dans la production du dix-septième siècle italien. Le Brun au contraire impose à son temps un des styles les mieux équilibrés et les plus puissants du cycle français.

Presque toutes ses grandes œuvres des Gobelins ont disparu : les mobiliers fragiles n'ont pas résisté aux intempéries, à la maladresse ou à l'ignorance des hommes; l'orfèvrerie n'a pas même vécu jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, puisque le roi lui-même la fit fondre à la Monnaie. Heureusement, par des dessins conservés au Louvre, nous connaissons un assez grand nombre des objets perdus. Des éléments très simples les composaient : sphynx, mascarons, palmettes, colonnettes, dauphins, guirlandes, corps d'hommes et

d'animaux. Un vase pansu, monté sur pattes de lion, est estampillé au centre des armes royales entourées d'esclaves accroupis. Six Victoires ailées, le corps terminé en volutes, des guirlandes dans les mains, entourées d'amours jouant, portent un guéridon. Sur un socle formé de sphynx accroupis de chaque côté d'une tête, une combinaison de guirlandes, de palmettes et de colonnettes supporte un esclave assis tenant sur sa tête un flambeau orné d'un chapiteau corinthien. Des figures en gaines, aux bras étendus, surmontées des armes royales, forment un lustre. Toute l'originalité réside dans la combinaison des éléments : aussi échappe-t-elle complètement à l'analyse.

Le fondement, la raison d'être de ce style, c'est l'exaltation du souverain. Les orfèvreries elles-mêmes, parfois, comme les tapisseries ou les grandes décorations, représentent des scènes de la vie du roi, tels ces vingt-quatre bassins et ces vingt-quatre pièces ovales en argent historié et ciselé, destinées à la Grande Galerie. Le plus souvent, les combinaisons décoratives tendent uniquement à préparer un somptueux encadrement pour la majesté des armes royales. Même dans les modèles où ces armes n'apparaissent pas, il semble que tout soit combiné pour les attendre, et on s'étonne souvent de ne pas les voir.

En général toutes ces œuvres décoratives sont plus imposantes que plaisantes. De matière riche,



Phot. A. Giraudon.

ENTRÉE DE LOUIS XIV ET DE MARIE-THÉRÈSE A DOUAI.

Composition de Le Brun et de Van der Meulen.

Dessin. — Musée du Louvre.

de forme noble, de décor somptueux, d'une ampleur et d'une majesté à dessein excessives, elles s'harmonisaient à Versailles avec les marbres, les bronzes, les ors répandus à profusion, avec toutes les décorations peintes, avec toutes les décorations tissées, et elles contribuaient à former, pour la cour la plus magnifique du monde, un cadre incomparable; mais partout ailleurs elles devaient paraître trop grandes, trop massives et trop riches. Pas un palais dans l'Europe entière qui pût les supporter sans en être écrasé. Elles laissaient aux ambassadeurs et aux souverains qui les recevaient en présents, l'impression d'avoir été créées pour un homme supérieur aux autres hommes, presque pour un demi-dieu, et elles répondaient admirablement ainsi aux desseins de Louis XIV et de Le Brun.

Toute cette production des Gobelins eût-elle été aussi parfaite si Le Brun lui-même l'avait réalisée? C'est peu probable. Il était médiocre exécutant, et on doit faire la part très grande au talent de ses collaborateurs, de cette merveilleuse équipe d'artisans disciplinés qu'il employait aux Gobelins. C'est avant tout un grand administrateur; son sens critique est plus sûr que sa sensibilité n'est développée. Le plan est toujours ce qu'il réussit le mieux; son admirable aptitude à commander, la belle lucidité de son esprit suppléent à tout le reste. Il choisit ses collaborateurs, et il les façonne selon sa pensée.



CHAPITRE VIII

L'autorité de Le Brun sur ses confrères. — L'académisme. — L'enseignement académique. — Création du cabinet royal. — L'Académie de France à Rome. — Les conférences académiques. — Les écrits de Le Brun. — Les écoles académiques de province : leur échec. — Vice essentiel du système pédagogique de Le Brun.

E fut une heureuse fortune pour Louis XIV et pour Colbert de rencontrer un interprète aussi parfait de leur pensée. Grâce à lui, les artistes deviennent les dociles instruments du pouvoir central. Ni le roi, ni le ministre n'ont un goût véritable pour les arts, mais ils connaissent tout le parti qu'on en peut tirer. Dans leur conception d'un grand règne, ils réservent à la peinture et à la sculpture la mission d'exalter le pouvoir et la magnificence du monarque. Un peu étroite, cette conception ne manque pas de grandeur, et Louis XIV et Colbert l'ont si partaitement réalisée que Versailles laisse du règne une impression de splendeur épanouie, d'impérieuse majesté,

à laquelle, en réalité, l'histoire ne correspond pas. Mais que nous sommes loin des grands protecteurs et des grands amateurs de la Renaissance ! Un Laurent de Médicis jouit des pensées de ses poètes, des statues de ses sculpteurs, des tableaux de ses peintres ; il trouve un plaisir parfait à cultiver toutes les fleurs de l'esprit. Aucune sensibilité de cet ordre chez un Colbert ou chez un Louis XIV : ils n'auraient pas compris un Michel-Ange. Les voies où Le Brun va conduire l'école leur importent peu.

Grâce à cette indifférence complice, le maître conserve sans peine, accroît même encore le pouvoir qu'il a conquis sur le peuple des peintres. C'est un personnage dans l'État. A ses titres de Premier Peintre et de directeur des Gobelins s'ajoutent successivement des lettres de noblesse, le grand cordon de Saint-Michel, la garde des dessins du roi. Le chiffre annuel de ses pensions est considérable, et chaque commande particulière est accompagnée de gratifications nouvelles. Les honneurs, qui comptent tant dans ce siècle, lui sont prodigués. Au siège de Cambrai, par exemple, en 1677, la réception qui l'accueille est magnifique : le prince de Condé pourvoit lui-même à son logement, une escorte de gardes l'accompagne, un ingénieur est à ses ordres pour la visite des circonvallations, le roi lui-même, enfin, lui fait, presque toute une journée, les honneurs du camp, et on chuchote déjà

que l'artiste est le dépositaire des secrets du souverain. Comment ses confrères ne le tiendraient-ils pas pour le représentant officiel du pouvoir, l'interprète de ses désirs, le répartiteur de ses faveurs ? Il exerce ses charges avec une conscience admirable et une infatigable activité, mais il les exploite. On se dispute l'honneur de collaborer avec lui ; tous veulent marcher dans le rayonnement de sa gloire. Les meilleurs travaillent sous ses ordres au Louvre, à Versailles, à Marly, aux tableaux de chevalet ; les autres aux Gobelins. L'histoire de ses collaborateurs, c'est l'histoire artistique de presque toute la seconde moitié du siècle.

L'Académie est entre ses mains un puissant moyen d'action. Depuis la grande restauration elle n'a plus rien à redouter de la maîtrise. Une pension du roi l'aide à vivre sans trop de peine. Le privilège du modèle et de l'école lui assure la clientèle de tous les jeunes gens qui se destinent à la peinture et à la sculpture. Elle donne à ses membres une dignité sociale qu'ils n'ont encore jamais connue en France. Ses expositions, si laborieusement organisées au début, facilitent les relations des artistes avec les amateurs et le public. Toute cette prospérité, elle la doit à Le Brun. Il est naturel qu'elle l'ait choisi pour chef. Chancelier et directeur à la fois, il règne en maître aux séances. Les réceptions sont soumises à son contrôle. Les élections aux charges se font régulièrement en appa-

rence; en réalité il pèse sur elles. Qu'un différend s'élève dans la compagnie, on le lui soumet toujours, et il juge sans appel. En 1671, par exemple, lors des débuts à l'Académie de la querelle entre dessinateurs et coloristes, Blanchard expose les théories des coloristes en réponse à une conférence de Ph. de Champagne, J.-B. de Champagne lui répond, et le débat devient rapidement très vif; mais, en l'absence de Le Brun, malade, personne n'ose le trancher. Au début de 1672 il revient aux séances, la cause lui est enfin soumise, et par un arrêt autoritaire et péremptoire il condamne les coloristes, et retarde de vingt ans au moins leur succès à l'Académie.

Si son intérêt personnel n'avait pas été en jeu, eût-il pris tant de soin de la compagnie? Peut-être; ce n'était pas un ambitieux vulgaire. De propos délibéré, il améliora la condition des artistes. Il était capable de pensées généreuses. Il voulut vraiment faire profiter ses confrères de la faveur du roi et être pour son peuple de peintres un administrateur bienfaisant comme l'était Colbert pour le peuple du roi. Dans cette lettre, destinée certainement à la publicité, que Testelin, sous l'inspiration de Le Brun lui-même, écrit à Errard, pour lui raconter la magnifique réception de Cambrai, on lit : « J'ai cru, Monsieur, vous devoir faire ce récit non seulement pour satisfaire au mouvement de votre amitié qui en recevra beaucoup de joie, mais *reconnaissant*

aussi que ces honneurs rejaillissent sur notre profession en général. »

Il est probable qu'il voulut régenter l'art comme les hommes; mais son action est ici plus apparente que réelle. Si la peinture d'histoire des contemporains ressemble à la sienne au point qu'il est souvent difficile de les distinguer, ce n'est pas qu'il impose sa formule à tous, c'est, au contraire, qu'il adopte la manière neutre que l'école emprunte alors aux Bolonais. Le principe de cette méthode, c'est l'anéantissement dans l'imitation. A quoi bon développer son originalité quand Raphaël enseigne le dessin le plus pur, Corrège la grâce la plus exquise, Titien la couleur la plus somptueuse? Puisque la perfection a été atteinte, il suffit de la retrouver chez les anciens. L'œuvre idéale combinerait dans un équilibre parfait les qualités de Raphaël, de Corrège et de Titien. On imagine à quel point ce système, — l'académisme, — est fâcheux; il détruit toute personnalité; il impose des cadres étroits où l'ingéniosité peut s'exercer, mais où l'imagination est mal à l'aise. Ce n'est pas Le Brun, d'ailleurs, qui l'introduit en France : l'académisme était depuis longtemps en honneur à son retour d'Italie. On le trouverait tout entier déjà dans le classicisme de Poussin; seulement Poussin avait du génie. Le Brun au contraire, peintre insuffisant, a maladroitement mis en œuvre la doctrine. Mais c'est sous son règne, en

réalité, que commence la décadence de l'académisme. Roger de Piles, Blanchard, d'autres encore l'attaquent alors violemment et victorieusement. La doctrine des rubenistes ou coloristes, opposés aux dessinateurs ou poussinistes, est l'expression théorique de la résistance que les artistes opposent à l'académisme exclusif. Si Le Brun avait exercé sur la peinture de son temps une action forte et durable, il aurait arrêté le débat; c'est à peine s'il en retarde la conclusion. Il semble triompher à l'Académie, mais le respect et un peu la crainte qu'il inspire imposent seuls silence à ses adversaires dans les séances; l'apostolat de Roger de Piles n'en convertit pas moins rapidement toute la jeune école.

La doctrine bolonaise suffit-elle vraiment à expliquer l'académisme? Celui-ci, a-t-on dit, doit au moins autant à la philosophie cartésienne qu'à la pédagogie des Carrache. Si Le Brun, si ses contemporains donnent au dessin le pas sur la couleur, n'est-ce pas parce que Descartes a écrit : « La raison nous dit que la figure est dans les objets; un sentiment vague nous dit seulement qu'ils sont colorés? » Des raisons aussi abstraites ont difficilement pu déterminer des artistes. Les peintres de ce temps, d'ailleurs, étaient presque tous trop incultes pour comprendre ces formules. Le Brun aurait-il même appris à l'école du philosophe l'identité de la beauté et de la vérité, qu'il ne serait pas prouvé que l'art académique soit

une émanation de la doctrine cartésienne. Mais cette identité l'a-t-il vraiment connue ? Il n'est pas utile de faire intervenir Descartes pour justifier la prééminence du dessin sur la couleur au milieu du dix-septième siècle. L'italianisme explique tout. De l'art italien on ne connaît alors que le florentin et le romain où domine le goût du dessin. On ignore le seul coloriste d'Italie, le vénitien. Les Français qui visitent la péninsule ne vont presque jamais à Venise ; ils s'arrêtent à Rome : ils y rencontrent des artistes médiocres, derniers rejetons de l'innombrable lignée de Michel-Ange et de Carrache, dessinateurs parfois audacieux, coloristes toujours maladroits. Tel est le prestige de l'art italien que ces pauvres peintres servent de modèles au même titre que Raphaël. Enfin Poussin reste un des maîtres essentiels de l'académisme, et c'est un coloriste médiocre ; l'expression des sentiments et des passions et l'harmonie des lignes le préoccupent surtout ; il recommande aux peintres l'étude des statues antiques qui ne sont pas, ou du moins ne sont plus colorées. Peut-on dire que Poussin, qui vivait à Rome, ait formé son génie à l'école de son contemporain Descartes ?

Si Le Brun n'a pas créé l'académisme, il ne l'a pas combattu ; au contraire, il s'est efforcé de l'organiser fortement. Nulle doctrine n'aurait pu mieux servir ses projets. Celle-ci, fondée sur la discipline, lui permettait de constituer rigoureu-



SECONDE CONQUÊTE DE LA FRANCHE-COMTÉ.

Cartouche de la voûte de la grande galerie de Versailles (1679-1684).
 Dessin de J.-B. Massé d'après la composition de Le Brun. — Musée du Louvre.



sement l'école. Puisque du consentement général et d'ordre royal, il était le peintre des peintres, et le dépositaire de la vraie parole, qui donc eût osé s'insurger contre son autorité? L'étude étant le principe essentiel de l'académisme, il institua une éducation artistique rigoureuse. Il avait les meilleures raisons pour s'intéresser à l'éducation. En donnant à l'Académie une haute valeur morale, en distribuant des faveurs, des commandes, des titres à ses membres, il avait assuré son pouvoir sur les artistes en âge de produire; mais ces moyens étaient sans action sur les étudiants. L'école, imposée à tous les jeunes gens assez ambitieux pour rechercher un jour les commandes royales, devait les maintenir dans la discipline. Tout un système de concours et de récompenses stimulait l'émulation. Aux yeux des meilleurs on faisait miroiter l'espoir d'un voyage à Rome et la prochaine protection royale; mais toutes ces faveurs, il fallait les gagner par une conduite régulière et par un travail acharné.

Loin d'être essentiellement mauvais, cet enseignement comportait d'excellentes parties. L'assiduité imposée aux étudiants les contraignait à perfectionner leur connaissance du dessin. L'étude d'après le modèle vivant était féconde. Le cabinet du roi, — ceci surtout est important, — offrait aux copistes les meilleures œuvres des meilleurs maîtres, choisies avec un grand éclectisme. Le

Brun n'était pas encore Premier Peintre qu'il avait inspiré à Colbert la création de ce cabinet. Toute sa vie il présida lui-même au choix des tableaux. C'est lui qui conseilla l'acquisition du fonds Jabach. C'était un monument de plus à la gloire du roi que cette somptueuse collection réunie dans un temps où de lourdes guerres et d'importantes affaires intérieures semblaient absorber Louis XIV, mais c'était aussi un admirable champ d'études pour les jeunes gens. D'autres créations étaient très heureuses dans l'enseignement académique. Les leçons de perspective et d'anatomie, par exemple, confiées dès le début à des maîtres excellents, donnaient aux études un fondement qui leur avait trop longtemps manqué.

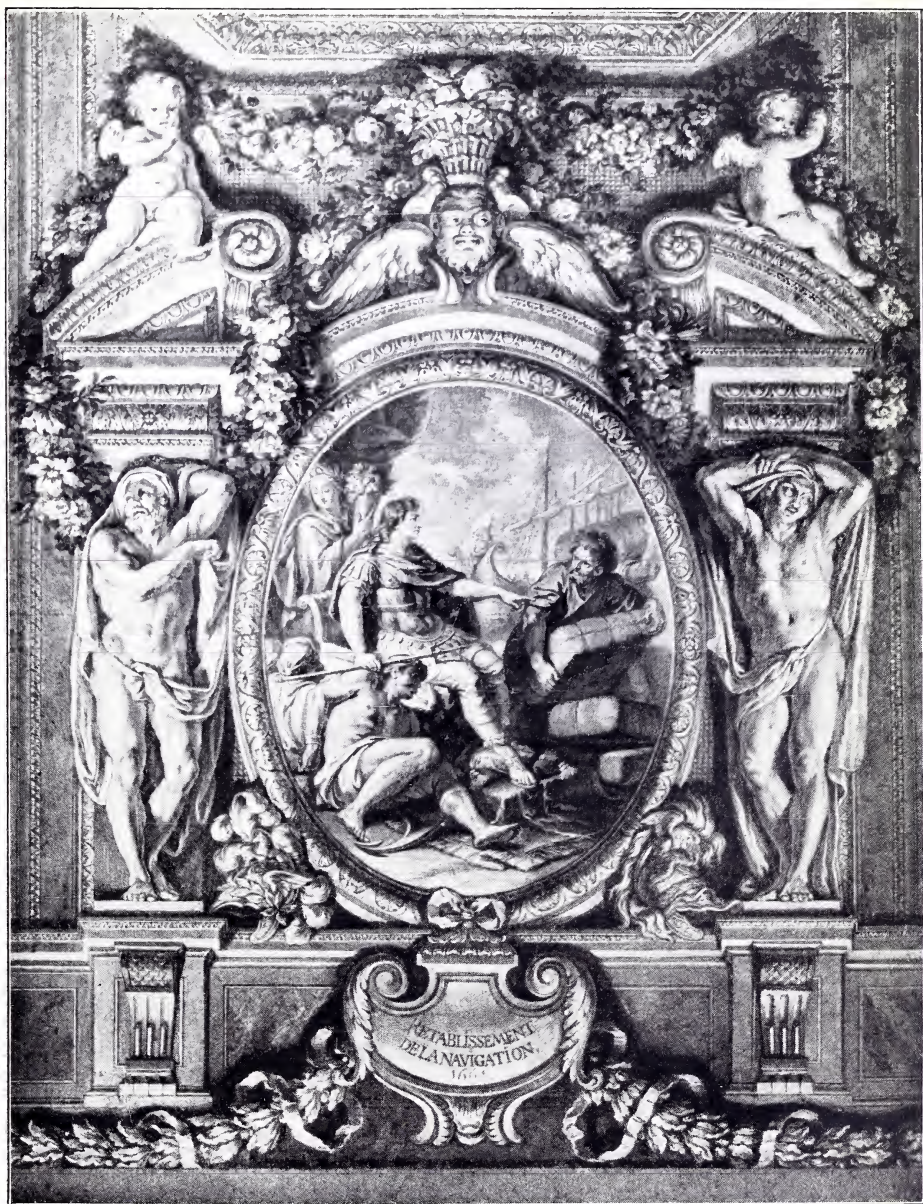
L'envoi des jeunes gens à Rome n'était pas non plus mauvais en principe ; mais il eût mieux valu ne pas mettre l'Académie de Rome sous la dépendance trop directe de l'Académie de Paris, ni décréter qu'une éducation artistique était impossible sans le voyage d'Italie. D'une grande valeur professionnelle, l'Académie de Rome servait en même temps des intérêts plus généraux. C'était une école et une ambassade à la fois. Tous les princes de la chrétienté qui visitaient le pape étaient magnifiquement reçus dans cette accueillante maison, témoignage éclatant, en pays souvent ennemi, de la prospérité du royaume et de la gran-

deur du roi. Colbert avait songé d'abord à confier la direction de l'Académie de Rome au vieux Poussin, mais il se ravisa, et deux ans après, en 1666, il nomma Errard directeur. Reconnaissons ici l'intervention du Premier Peintre. Errard a longtemps été son adversaire acharné; c'est un coup de maître de l'envoyer à Rome où ses qualités trouveront leur emploi et où son indiscipline ne sera plus dangereuse. Bien mieux, Errard est flatté dans sa vanité. On lui donne l'illusion d'une autorité sans contrôle; il se croit l'égal de Le Brun : en réalité, il lui est plus étroitement soumis qu'à Paris.

Le vice essentiel de tout ce système pédagogique, c'est son absolutisme. A l'école académique, toute velléité d'indépendance est un attentat sévèrement puni. D'ailleurs, la doctrine initiale est vite faussée. On imagine bientôt que c'est en France, dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, avec Le Brun, que l'art atteint son plus parfait développement. Pour former de bons artistes, il suffit donc de réduire cet art en formules méthodiquement enseignées. Les conférences, au lieu de rester des causeries sur la peinture destinées à développer la culture générale des peintres, deviennent vite l'expression de ces fâcheuses illusions. Elles avaient été successivement prévues et abandonnées en 1648 et en 1653. Colbert en avait à plusieurs reprises ordonné l'ouverture. Il fallut qu'en mai 1667, le Premier Peintre lui-même les inaugurât.

Il réunit les académiciens et les étudiants dans le Cabinet royal et leur parla du *Saint-Michel* de Raphaël. D'autres suivirent son exemple, sans trop d'enthousiasme ; c'était une lourde charge pour des peintres et des sculpteurs que de parler en public. Le Brun fit un nouveau discours en octobre 1667 sur *les Israélites recueillant la manne*, du Poussin. A son exemple, les conférenciers analysèrent d'abord les plus belles œuvres du Cabinet royal, afin de déterminer les éléments de la beauté dans les chefs-d'œuvre. Pour formuler les résultats de cette enquête, une deuxième série de leçons fut entreprise, mais c'est là qu'on dévia. Les conférences de Le Brun sur *l'Expression générale et particulière* ou *Traité des Passions* et sur *la Physionomie* appartiennent à ce cycle. Enfin Testelin condensa les résultats acquis en une sorte de tableau où les préceptes étaient formulés en phrases précises et brèves comme des commandements.

Les deux premières conférences de Le Brun ont été résumées par Testelin ; l'original du *Traité des Passions* existe encore ; la leçon sur *la Physionomie* nous est connue par une analyse de Bernard Picard le Romain et par un abrégé de Nivelon : c'était une suite au *Traité des Passions*, fort confuse sous la forme où nous l'avons conservée, et dont nous devons surtout retenir la curieuse suite de dessins représentant la physionomie des hommes comparée à celle des animaux. D'autres discours



LE RÉTABLISSEMENT DE LA NAVIGATION.

Fragment de la décoration de la grande galerie de Versailles (1679-1684).

Dessin de J.-B. Massé d'après la composition de Le Brun. — Musée du Louvre.

ont peut-être été complètement perdus. L'œuvre écrite de Le Brun est donc relativement considérable; mais elle est d'assez médiocre qualité. Les deux premières leçons sont de minutieuses analyses du *Saint-Michel* et des *Israélites recueillant la manne*, où, parmi trop d'observations naïves, on découvre quelques critiques assez fines. Les plus subtiles intentions des peintres sont disséquées. Dans le *Saint-Michel*, par exemple, si le démon semble accablé sous un poids immense, quoique saint Michel ne le touche pas même du pied, « la cause d'un si terrible accablement vient de la puissance divine, laquelle, agissant d'une manière invisible et toute spirituelle, paraît et montre ses effets sur les corps qui peuvent être vus. »

C'est dans la conférence sur *l'Expression générale et particulière* qu'on a cru trouver la preuve d'une influence cartésienne sur l'art académique. Cette conférence d'abord s'appelle *Traité des Passions*, comme l'ouvrage de Descartes; de plus son texte emprunte des phrases entières au texte du philosophe. Descartes n'a donc pas seulement déterminé le fond, mais la forme même des théories académiques... En réalité l'ouvrage de Le Brun est composé de deux parties. Dans la première, les caractères des passions sont définis; dans la seconde leurs effets physiques sont décrits. Cette seconde partie seule aurait pu instruire les peintres, si l'expression des passions en

peinture pouvait être déterminée autrement que par une attentive étude de la nature. Or, elle n'emprunte rien à Descartes. Elle indique seulement les moyens de traduire l'orgueil, la colère, la tristesse, la joie. Les citations du *Traité des Passions de l'Ame*, sont toutes groupées dans la première partie, où Le Brun n'expose pas ses propres théories. « Il y a tant de personnes sçavantes, écrit-il, qui ont traité des passions que l'on n'en peut rien dire que ce qu'elles ont déjà écrit. » A qui, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, emprunter des analyses de passions sinon à Descartes? Mais ces emprunts n'impliquent ni une application du cartésianisme à la peinture, ni même l'intelligence de la doctrine : ce sont des définitions copiées dans un dictionnaire ¹.

Ces écrits de Le Brun expriment exactement sa conception de l'art. La peinture est à ses yeux une opération essentiellement intellectuelle. Le tempérament, la sensibilité y ont peu de part. L'observation d'une sévère discipline est plus utile que le génie naturel pour former un bon artiste... Il y avait là de quoi tuer une école. Ces théories, heureusement, ne triomphèrent pas longtemps. La pratique des conférences se perpétua après Le Brun, mais comme une tradition sans vie. Le plus souvent on se contenta de relire les vieilles leçons, par habi-

1. Les emprunts de Van Opstal et de N. Mignard à Descartes ont exactement le même caractère.

tude. Tout le système pédagogique de l'Académie subsista de même, en apparence. Les cadres restèrent intacts jusqu'à la Révolution; plusieurs servent encore aujourd'hui. Au contraire presque aucune des idées de Le Brun ne lui survécut.

Dans cette puissante organisation de l'art officiel, une seule erreur, un seul échec : la création des écoles académiques provinciales sur le modèle de l'école parisienne. Ces écoles devaient soumettre tous les jeunes peintres et sculpteurs du royaume à une éducation uniforme, et maintenir les artistes des provinces dans l'obéissance du roi et sous l'autorité du Premier Peintre. Mais les lettres patentes du 22 décembre 1676 et le règlement qui autorisaient et disciplinaient les écoles provinciales ne provoquèrent que de rares tentatives isolées et vite avortées, à Lyon, Dijon, Bordeaux... Les académies provinciales ne pouvaient vivre sans une complète indépendance : elles étaient trop éloignées de la métropole pour participer aux faveurs dont jouissait la compagnie parisienne, et celle-ci était trop jalouse de ses privilèges pour ne pas imposer lourdement son autorité à des filiales. Des conflits naquirent très vite et les académies provinciales, accablées, succombèrent.

Peut-être Le Brun ne s'aperçut-il même pas de cet échec. Au surplus, son autorité personnelle était, malgré tout, sauvegardée dans les provinces. Il tenait une place trop importante dans le royaume

pour que de médiocres peintres sans crédit osassent s'insurger contre lui. Mais si l'orgueil ne l'avait pas aveuglé, cette petite défaite lui aurait appris que son long effort pour doter l'art de règles éternelles et les artistes d'une constitution définitive avait été vain. Son œuvre pouvait donner, un temps, l'illusion d'une harmonie triomphante; mais, dès sa mort, peut-être même un peu plus tôt, les tempéraments, dont il avait fait si bon marché, allaient se révolter et détruire sans effort l'édifice qu'il avait laborieusement construit. Ses collaborateurs les plus directs, ses élèves les plus fidèles, abandonnèrent alors sa discipline, et on vit de fervents sectateurs des Bolonais et de l'antique, comme Jouvenet, comme La Fosse, adorer enfin la couleur et remplacer parmi leurs divinités Poussin par Rubens.



FRAGMENT DE LA DÉCORATION DE LA GRANDE GALERIE DE VERSAILLES (1679-1684).

Dessin de J.-B. Massé d'après la composition de Le Brun. — Musée du Louvre.



CHAPITRE IX

Le Brun et les sculpteurs. — Influence du maître sur le développement général de l'école de sculpture. — Le Brun et les architectes. — Valeur de son œuvre architecturale.

LE Brun n'eût pas entièrement réalisé son rêve si les peintres seuls avaient subi sa loi : il entend régenter aussi les sculpteurs et les architectes. Leur concours, d'ailleurs, est indispensable à son œuvre. Il faut que les architectes lui construisent des galeries qu'il habillera d'un manteau somptueux et que les sculpteurs taillent dans la pierre, le marbre et le stuc, les figures, les attributs, les encadrements dont sa main trace sans cesse les croquis à la sanguine sur ces grosses feuilles de papier bis qu'il emploie le plus souvent.

Que la sculpture décorative subisse son action, rien donc de plus naturel. Il est plus remarquable que l'école entière de sculpture s'inspire aussi exactement de sa pensée. Au lieu d'obéir à un

homme ou d'observer une doctrine, elle avait été originale et libre dans l'époque précédente; elle avait répudié, pour un heureux réalisme, la tutelle idéaliste de l'antiquité; des artistes indépendants l'avaient illustrée. La voilà maintenant, au contraire, soumise aux mêmes lois, astreinte à la même discipline que la peinture. Elle perd toute simplicité et toute sincérité. Elle est allégorique, le plus souvent, comme les compositions de Le Brun. Les groupes de divinités vêtues de draperies théâtrales forment le fonds de son répertoire. La sculpture iconique même adopte le costume antique dont Louis XIV est revêtu à la Grande Galerie.

Ce n'est pas un paradoxe de dire que la sculpture est, plus encore que la peinture, l'expression exacte de la pensée et de la volonté de Le Brun. L'influence de Poussin et les doctrines bolonaises auraient suffi à déterminer les caractères de la peinture; comment, au contraire, expliquer cette brusque transformation de la sculpture sans l'intervention du Premier Peintre? Son autorité académique lui livre tous les sculpteurs. A l'école, il soumet les plus jeunes au même régime que les peintres : il n'enseigne pas la couleur aux uns, le modelage aux autres, mais à tous le dessin. Les meilleurs appartiennent à la compagnie dans leur maturité, et comme ils aspirent aux honneurs et aux grades, ils sont bien obligés d'obéir. Les peintres échappent encore dans une certaine mesure au

contrôle incessant du favori royal parce qu'ils ont d'autres clients que le souverain : les nobles, les bourgeois, les municipalités, les fabriques, les couvents. Les sculpteurs, au contraire, travaillent presque exclusivement pour Louis XIV. Le roi seul est capable d'entretenir un art aussi cher que la statuaire : il commande des monuments à sa gloire, et surtout il peuple de groupes, de vasques, de fontaines, tous les bosquets de Versailles. Les meilleures œuvres des meilleurs sculpteurs contemporains décorent le parc. Parfois Le Brun lui-même dicte et dessine les sujets; aucun, en tout cas, n'est entrepris sans son agrément. N'oublions pas qu'il a donné des modèles pour les fontaines et pour les perspectives des jardins, avant même qu'il fût question de travailler au château. Cette adaptation de la nature à la gloire du roi, cette combinaison de la verdure et de la statuaire pour réaliser en plein air une œuvre symbolique équivalente à la décoration prochaine de la Grande Galerie est même une de ses pensées les plus originales. Il ne semble pas avoir lui-même pétri la glaise (les quelques ébauches qu'il modela entre neuf et treize ans sont insignifiantes), mais il possédait au plus haut degré la vision concrète du sculpteur, très différente de celle du peintre. A l'hôtel Lambert déjà il dirigeait les sculpteurs. Chez Fouquet il donna les dessins d'un groupe à la gloire du surintendant qui décorait l'escalier. Chez Colbert, le *Baptême du Christ* par

Tuby, dans la chapelle, était de son invention ainsi que tous les bas-reliefs. Il dessina la statue équestre du prince de Condé. Nous l'avons déjà vu donner des modèles au Louvre, à Versailles, pour toutes les décorations intérieures. Il compose aussi des monuments entiers : le tombeau de Julienne Le Bé, sa mère, pour Tuby et Collignon, le tombeau de Vaubrun pour Coysevox, le tombeau de Turenne, et peut être celui de Cureau de la Chambre pour Tuby. Tous ces monuments, trop pompeux, rappellent le Bernin par leur caractère dramatique : Julienne Le Bé par exemple, à demi sortie de son tombeau, le regard extatique, contemple l'ange du jugement dernier ; l'Abondance et la Religion éplorées à l'excès veillent sur Colbert agenouillé et lisant un livre que lui présente un ange. Ajoutez encore à cette production des projets de poupes de vaisseaux, une esquisse pour la porte Saint-Denis, une décoration pour l'entrée du roi par la porte Saint-Antoine, une maquette d'arc de triomphe, et enfin, avec Girardon, pour la cour du Louvre, un monument, — le plus important de tous, — où Louis XIV à cheval sur un rocher devait fouler aux pieds la Révolte et l'Hérésie ; mais la maquette périt sous l'atelier écroulé et ne fut jamais recommencée.

L'importance de cette contribution à l'œuvre sculpturale du temps est si grande qu'on se demande si Le Brun était vraiment incapable de réaliser lui-



FRAGMENT DE LA DÉCORATION

DE LA GRANDE GALERIE DE VERSAILLES (1679-1684).

Dessin de J.-B. Massé d'après la composition de Le Brun. — Musée du Louvre.

même ses projets. Peut-être n'eut-il pas le temps, parmi toutes les commandes, toutes les fonctions qui l'accablaient de sculpter. Mais prit-il une part beaucoup plus active à l'exécution matérielle de ses décorations peintes ?

Il choisit, parmi les sculpteurs, une manière de ministre, de second, un interprète de sa doctrine et de sa pensée : François Girardon. Celui-ci n'accepte pas seulement ce rôle par intérêt, mais par goût. La statuaire selon Le Brun le satisfait pleinement. Sa pensée s'exprime sans effort par des allégories grandiloquentes. Notons qu'il a la même origine que le Premier Peintre. Séguier les a tous deux découverts et employés dès leur adolescence. Peut-être même se sont-ils connus chez lui. Le sculpteur est parti pour Rome comme le peintre avec une pension du chancelier. Ils se sont retrouvés enfin à l'hôtel Lambert, chez Fouquet, puis chez le roi. Mais, depuis 1661, ils ne sont plus égaux : l'un commande et l'autre obéit. Le Brun dispense sans compter les honneurs et les faveurs à Girardon, parce qu'il veut lui donner une grande autorité sur ses confrères, et qu'il sait, par expérience, que la soumission de l'école est acquise aux hommes distingués par le roi. En revanche, Girardon lui consent une obéissance absolue. Ce ne sont ni ses propres idées, ni ses goûts personnels qu'il défend, mais ceux de Le Brun : il accepte même de travailler sur des dessins du Premier Peintre.

Si Le Brun parvint à s'imposer si complètement aux sculpteurs, c'est que ceux-ci, praticiens de premier ordre, manquaient d'originalité. Même s'ils n'avaient pas eu besoin des commandes et de la protection du Premier Peintre, ils lui seraient restés fidèles, parce que des esprits médiocres subissent aisément l'autorité d'un esprit puissant. Cette hégémonie n'est pas regrettable, d'ailleurs : avec sa très sûre connaissance des hommes, Le Brun protégea les meilleurs. Il est probable que sans son intervention la production de cette époque eût été dans son ensemble moins riche et d'une valeur moins grande.

Mais une pareille tutelle devait être insupportable à des artistes de tempérament original. Deux hommes parvinrent à s'en libérer : Antoine Coysevox et Pierre Puget. Le premier ignora toujours sa propre audace ; son tempérament artistique était puissant, mais son intelligence médiocre ; le second se révolta ouvertement et consciemment contre l'autorité de Colbert et de Le Brun.

Très tôt Le Brun comprit que Coysevox, praticien plus admirable encore que ses contemporains, était un artiste de plus grande envergure. Aussi s'occupait-il de lui dès 1671 ; en 1676 il posa sa candidature à l'Académie, le décida en 1677 à s'installer définitivement à Paris, le logea aux Gobelins et lui confia de grands travaux à Versailles. En apparence, il atteignit son but : Coysevox reconnut toujours son hégémonie ; le public et les artistes le tin-

rent pour un disciple fidèle. En réalité il n'emprunta pas grand'chose à la doctrine académique; même dans ses travaux de Versailles, sous la direction effective de Le Brun, il n'accepta pas sa discipline. Son œuvre est avant tout l'expression de sa puissante nature, et, si elle se rattache à une tradition, c'est à celle que ses contemporains ont abandonnée ou combattue : la tradition réaliste de l'âge précédent. C'était une défaite pour Le Brun, mais son orgueil n'en souffrit pas, car il ne la connut jamais.

Au contraire, l'indépendance de Puget l'irrita. Pour la réduire, il entreprit une lutte sans merci, mais il ne put triompher du tempérament entier et du vigoureux génie de l'artiste provençal. Le formidable sculpteur du Milon ne possédait aucune des qualités du Premier Peintre. Son intelligence était moins déliée, sa souplesse moins grande, sa culture générale moins développée; c'était, par contre, un artiste infiniment plus puissant; peintre, sculpteur, architecte à la fois, c'était, attardé au dix-septième siècle, un de ces ardents ouvriers de la Renaissance, plus proche de Michel-Ange que de Le Brun. Il n'était pas, comme dit Michelet, l'antithèse de Louis XIV, mais plutôt, dans sa vie comme dans son œuvre, dans son tempérament d'artiste comme dans son caractère, l'antithèse de Le Brun. Celui-ci avait bien raison de le redouter, puisque, malgré toutes les embûches, loin de la

cour, orgueilleux et solitaire, il conquît la gloire à Paris et la fortune en Provence.

On ne peut rapporter ici tous les détails de la campagne menée contre lui par Le Brun, par ses familiers, Girardon et Coysevox entre autres, qui craignaient pour leur crédit l'arrivée à la cour de ce fougueux indépendant, et par Colbert qui ne pardonnait pas à Puget d'avoir jadis préféré Fouquet à Mazarin. Une lettre de Le Brun du 19 juillet 1683, dans laquelle il loue le Milon et vante les mérites du sculpteur, ne doit pas faire illusion sur ses sentiments véritables. Leur date enlève toute valeur à ces protestations. L'étoile de Colbert était alors à son déclin, et le Premier Peintre recherchait déjà des amitiés dans le camp de Louvois. Jusqu'en 1682 il avait cru son adversaire dompté, sans quoi il se fût acharné contre lui. Ses ressources n'étaient pas épuisées, mais, on l'a vu par Errard, il ne perdait pas volontiers son temps à accabler des vaincus.

Bien d'autres soins sollicitaient son activité. Ne devait-il pas surtout imposer son autorité aux architectes, comme aux peintres et aux sculpteurs, et placer auprès du roi ses amis, Perrault auquel il fit confier les travaux de la colonnade du Louvre, Le Nôtre, Jules-Hardouin Mansart? Avec Le Vau et les deux Perrault, il forma, sous la présidence de Colbert, un conseil des bâtiments dont il inspira rapidement les travaux et les décisions. Comme les



ÉTUDE POUR LA DÉCORATION D'UN DES PAVILLONS DE MARLY (1683-1686).

Dessin. — Musée du Louvre.

architectes n'appartenaient pas à la même Académie que les peintres et les sculpteurs, il se fit nommer membre de l'Académie d'architecture (6 février 1678). Il n'assista peut-être jamais aux séances de cette compagnie, mais il était trop avisé pour négliger un élément éventuel d'autorité.

Il donna lui-même les plans de plusieurs constructions de circonstance, d'arcs de triomphe pour les entrées du roi, entre autres, du catafalque de Séguier, d'apothéoses, de feux d'artifices. Des monuments plus durables l'occupèrent également : la façade et le portail de Saint-Nicolas du Charbonnet, par exemple, où plus tard il fut enterré. Pour Saint-Eustache il donne un modèle en bois de la façade de l'église. De sa main encore, le tombeau de sa mère, des projets non exécutés pour la porte Saint-Antoine, les dessins du parterre d'eau et de plusieurs fontaines de Versailles!...

Cet ordre français, en l'honneur duquel Colbert institua un concours et un prix de 10 000 livres était presque certainement une invention de Le Brun. S'il n'en revendiqua pas la paternité c'est qu'il voulait participer lui-même au concours. Nous avons conservé les dessins de plusieurs des modèles qu'il imagina pour remplacer les trois ordres : tous combinent des figures ornementales, mascarons, naïades, etc., avec les acanthes et les volutes traditionnelles. La vanité de la tentative

lui apparut-elle vraiment? Craignit-il, au contraire, d'être surpassé par un rival plus heureux? Perrault et Sébastien Le Clerc affirment que leurs projets étaient supérieurs aux siens. Quoi qu'il en soit, il abandonna la lutte : « Il fut, dit le *Mercur*, un des premiers à blâmer cette nouveauté et à dire qu'elle allait à condamner témérairement et à mépriser les ornements d'architecture employés dans nos temples et dans nos anciens édifices. » Le concours fut abandonné.

Importante en apparence, toute cette œuvre architecturale est en réalité secondaire : Le Brun n'eût pas été capable de bâtir; il n'a jamais connu les lois de la construction. Il donne des projets d'arcs de triomphe et de catafalques, mais ce sont les entrepreneurs et leurs ingénieurs qui combinent les charpentes et déterminent les points d'appui. Jamais il ne résout les problèmes que soulève la construction des façades qu'il dessine. L'équilibre de ses tombeaux est toujours très simple. Son œuvre architecturale est avant tout une œuvre décorative du même ordre que celles du Louvre et de Versailles. On doit admirer surtout qu'il ait trouvé le temps de la produire. Il lui fallut vraiment, pour y parvenir, ce merveilleux équilibre de facultés dont parle Nivelon.



CHAPITRE X

Triomphe de Le Brun au faite de sa carrière.

UN gigantesque orgueil dut exalter Le Brun à l'apogée de sa carrière. Il a réalisé, sans en rien sacrifier, le rêve ambitieux de sa jeunesse : partout il est le premier, le maître. Sous sa direction l'école est florissante. Il reçoit lui-même les commandes les plus glorieuses qu'un artiste puisse rêver. La faveur du plus grand des monarques lui concilie celle du monde entier. En 1683, Côme de Médicis lui demande son portrait pour la galerie célèbre des portraits d'artistes de Florence. Tous les ambassadeurs en mission à Versailles gravissent le Grand Degré, traversent la Grande Galerie, visitent Marly, et l'artiste les conduit lui-même à travers les ateliers des Gobelins. Après cette promenade « l'ambassadeur d'Éthiopie dans son langage imagé demandait ...si les merveilles dont on le rendait témoin n'étaient pas l'œuvre d'artisans sur-

naturels, et si leur Maître ne portait pas en lui quelque génie familial d'une essence supérieure ».

A l'intérieur, tous les adversaires semblent hors de combat. A l'extérieur même, Le Brun dépouille à son profit les descendants dégénérés des grands Italiens d'une autorité que la tradition seule leur conservait. Lors de son voyage en France, le cavalier Bernin affecte, à son égard une condescendance méprisante; il s'en venge en contraignant le hautain Italien à quitter Paris, sans avoir obtenu la commande de la colonnade du Louvre. Plus tard il complète son triomphe sur les Romains en se faisant admettre à l'Académie romaine de Saint-Luc, la vieille compagnie plus glorieuse encore que la jeune Académie parisienne, et en y obtenant (1675), après les plus illustres de la Renaissance, le titre de Prince ¹.

1. Il ne réussit pas d'ailleurs à soumettre effectivement l'Académie romaine à l'Académie parisienne, comme il le voulait. Il voulut établir un lien entre les deux compagnies. Dans l'acte de jonction qu'il proposa, les membres de l'Académie de Saint-Luc voyageant en France devaient être admis à l'Académie royale avec des grades correspondants à leurs grades d'Italie. Les peintres et sculpteurs français en Italie auraient joui des mêmes privilèges. Ces conditions n'étaient pas onéreuses pour l'Académie de Paris, mais pour celle de Rome. Pour un peintre ou un sculpteur italien en France, on trouvait cent français en Italie. La compagnie romaine vit-elle le sérieux danger qu'un semblable traité allait faire courir à son autorité traditionnelle? Toujours est-il que, malgré des politesses réciproques, les négociations traînèrent en longueur. A Rome, la résistance était dirigée par les chefs de l'école, Domenico Guidi et Carlo Ma-

A ce pouvoir immense correspond une gloire telle qu'aucun artiste français peut-être n'en a connu d'aussi éclatante. Les contemporains en recueillent les échos avec dévotion. Une publicité officiellement organisée les colporte. Toutes les compositions à la gloire du règne sont gravées aux frais du roi, et ces planches incomparables sont distribuées aux ambassadeurs et aux souverains étrangers. Le *Mercur*e signale tous les événements de la vie officielle du Premier Peintre et enregistre les faveurs et les honneurs nouveaux qu'il reçoit. Chaque œuvre presque trouve son poète. Quinault écrit cinq à six cents vers sur le château de Sceaux et le pavillon de l'Aurore; Mlle de Saint-André, en un long poème, célèbre la chapelle du même château; Le Laboureur nous renseigne sur Saint-Germain, le chevalier d'Acilly consacre de mauvais vers au portrait de femme inconnue, le *Portrait d'Iris*, le Père Étienne Carneau décrit en des sonnets les *Batailles d'Alexandre*, Félibien accumule livres et plaquettes... Toute cette médiocre littérature travestit le plus souvent le sens des œuvres; mais

ratta, très acharnés parce qu'ils défendaient leur autorité personnelle. Le Brun n'en put venir à bout et il ne cacha pas son dépit. Voyez, par exemple, sa lettre à Errard du 28 novembre 1678 et celle au même du 17 août 1680 où il traite Domenico Guidi, au sujet d'une commande du roi, comme il aurait fait d'un médiocre ouvrier de sa propre école.

elle proclame à l'envi que Louis XIV est le plus grand souverain et que Le Brun, à son service, est le plus grand artiste du monde.

Ajoutez enfin à tout cela une grande fortune. Un historien l'estime à plus de 200 000 livres en 1690, sans compter les maisons de Paris et de Versailles, ni cette belle propriété de Montmorency, assez somptueuse pour séduire plus tard des financiers et des grands seigneurs comme Pierre Crozat et le maréchal de Luxembourg, assez élégante pour tenter le pinceau de Watteau dans *la Perspective*, assez silencieuse pour abriter Jean-Jacques Rousseau en 1762. Jamais Le Brun n'a négligé le soin de sa fortune. Bien avant son entrée chez le roi, il interrompt son travail pour les Sulpiciens qui le payent mal à son gré. Ses commandes, ses fonctions suffiraient à l'enrichir après 1661, mais il y ajoute encore d'autres ressources. Il fait des affaires. En 1668, par exemple, il vend un terrain au roi pour accroître la manufacture des Gobelins. Il achète aussi des tableaux pour sa collection privée, puis les cède au Cabinet royal : on peut croire que ce n'est pas sans bénéfice.

Il ne jouit pas seulement de sa fortune, il s'en sert. Il reçoit magnifiquement les grands et ses auxiliaires les plus précieux : les artistes, les savants, les poètes ; mais ses réceptions ne sont pas très désintéressées : sa fête offerte aux académiciens après la grande restauration, par exemple, doit

assurer leur fidélité. S'il participe aux réjouissances de famille de ses collaborateurs, s'il est témoin à leur mariage, parrain au baptême de leurs enfants, c'est qu'il y trouve un intérêt : il joue au souverain avec le peuple des peintres ; il imite le roi et les princes du sang qui accordaient ces faveurs à leurs plus fidèles sujets.

On chercherait en vain dans sa carrière un grand acte de bonté désintéressée ¹. Pour être un homme complet il lui manque de la générosité, de la grandeur d'âme, de la bonté véritable. Sa vie est, à l'image de ce siècle, orgueilleuse et froide, sèche et compassée, sans un élan, sans une tendresse, sans un épanouissement. Aucune amitié sincère ne veille sur lui, aussi le jour où la disgrâce, puis la mort de Colbert lui enlèvent son plus ferme appui, il devient une proie facile pour ses ennemis à l'affût.

1. Les vertus familiales ne lui manquaient pas. Il porta toujours une vive affection à sa mère. Il maria bien ses nièces, l'une à Van der Meulen, l'autre à François Verdier. Cette Françoise Jollay à laquelle il constitua successivement deux rentes dans ses dernières années, on peut croire qu'il l'adopta, n'ayant pas d'enfants. Quant à sa femme, rien n'indique qu'il ne l'ait pas aimée. Je ne sais d'après quel auteur Charles Blanc note l'amour de Le Brun pour Henriette Selincart, la femme d'Israël Silvestre. Sans doute, après la mort prématurée de la jeune femme, Le Brun peignit d'elle, sur marbre, le portrait le plus ému qu'il ait laissé ; mais peut-on oublier qu'Henriette Selincart, mariée dès dix-huit ans, eut huit enfants de 1663 à 1675 et que Le Brun fut parrain et sa femme marraine de l'un d'eux ?



CHAPITRE XI

Disgrâce de Le Brun. — Sa lutte contre Louvois et Mignard. — Son découragement. — Sa retraite à Montmorency. — Sa mort.

OLBERT meurt le 6 septembre 1683. Ce jour marque pour Le Brun la fin des années glorieuses. Son autorité s'effondre brusquement, et les dernières années de sa vieillesse vont être d'autant plus tragiques que la vie lui a été plus longtemps clémente. Ce n'est pas une fidélité obstinée au ministre disgracié qui l'accable : il ne ménage à Louvois ni les avances, ni les flatteries ; mais Louvois déteste en lui le favori de Colbert, et, derrière Louvois, dans l'ombre, Mignard ordonne toutes les mesures et dirige tous les coups. Pour avoir su attendre, Mignard prend enfin sa revanche. Il va sortir victorieux de cette lutte de plus de quarante années — mais à soixante dix-huit ans.

Jamais Le Brun n'a si bien servi le roi. C'est le temps où, la Grande Galerie à peine terminée, il



Phot. A. Giraudon.

ÉTUDE POUR UN PORTRAIT DE LOUIS XIV.

Pastel. — Musée du Louvre.

travaille aux salons de la Paix et de la Guerre. Ses ennemis savent bien qu'ils ne l'abattront pas d'un coup; aussi vont-ils s'acharner à lui arracher bribe par bribe cette autorité suprême si laborieusement acquise, et dont il ne sait plus se passer.

Ils essayent d'abord de l'attaquer à l'Académie. Louvois pensait qu'entre un peintre et un ministre tout-puissant les académiciens choisiraient le ministre; tous au contraire se rangent derrière le peintre. Ils ne savent pas encore son crédit menacé. C'est au moment où une députation présidée par Le Brun vient offrir à Louvois le protectorat de la compagnie. Sans refuser le titre, le ministre reçoit froidement les délégués. Le Brun résigne alors ses fonctions de chancelier et de recteur sous prétexte qu'il n'a pas le temps de les remplir; en réalité il connaît l'hostilité qui le menace et veut tirer d'une réélection une autorité nouvelle. Sa manœuvre réussit au point que ses confrères lui imposent par surcroît le titre de directeur¹. Battu dans cette première escarmouche, Louvois garde une rancune tenace à l'Académie; il dédaigne de paraître à ses solennités, lui refuse l'argent nécessaire et exerce un contrôle blessant sur ses admissions.

1. C'est alors qu'en témoignage de reconnaissance il fait donation à ses confrères de la chapelle Saint-Charles qu'il possédait à Saint-Nicolas du Chardonnet. En réalité, il la destinait depuis longtemps à l'Académie, mais ce n'est qu'à cette époque qu'il rendit public l'acte de donation.

Il trouve facilement d'autres armes contre Le Brun. L'autorité administrative de l'artiste est plus précaire que son autorité académique. Il suffit pour l'ébranler de tromper le roi. On répand le bruit, à la cour, que le stimulant le plus puissant de Le Brun a toujours été cette jalousie tenace qu'il porte à Mignard depuis tant d'années. N'a-t-elle pas inspiré ses meilleures compositions? Que de chefs-d'œuvre n'aurait-on pas, si, au lieu de toujours distraire le maître par des charges, des fonctions et des labeurs, on l'avait laissé travailler en paix? Si Louvois, qui, le plus souvent, critique durement les tableaux de Le Brun, affecte de louer, en 1686, les salons de la Paix et de la Guerre, et retient pour le roi, avec des témoignages d'admiration, une *Descente de Croix* promise au maréchal de Villeroy, c'est que le plan même de son attaque l'y contraint. Pour écarter le Premier Peintre des honneurs et des fonctions, pour le renvoyer à son atelier, il faut bien exalter ses qualités de peintre au détriment de ses qualités d'administrateur, c'est-à-dire louer en lui le plus médiocre aux dépens du meilleur.

Quand il présente à la cour *les Filles de Jéthro* et *le Crucifix aux anges*, Le Brun répond que :

S'il ne s'était appliqué qu'à ses ouvrages il n'aurait pas fait tant d'habiles gens qui s'étaient formés sous lui et il rappela que les deux tableaux qu'on louait n'étaient rien en comparaison des *Batailles d'Alexandre*, œuvres qu'il

avait exécutées très vite dans le temps qu'il était le plus occupé aux ouvrages du roi.

Les arguments étaient bons, mais que pouvaient-ils contre une cabale montée par les plus puissants ?

A cette époque, d'ailleurs, le maître était déjà découragé. Depuis 1684, il soutenait, sans répit, des attaques. Aux Gobelins, par exemple, Louvois avait déchaîné contre lui M. de La Chapelle, son commis fidèle. Sous prétexte qu'il négligeait la manufacture (il travaillait à la Grande Galerie et ne pouvait s'occuper activement des Gobelins), M. de La Chapelle prit la direction des ateliers. Son premier acte fut d'arrêter la fabrication d'une série de l'*Histoire du roi* et de commander, à la place, une tenture d'après Raphaël et Jules Romain. Les cartons de cette tenture étaient fort mauvais ; La Chapelle lui-même dut en convenir ; mais pour empêcher Le Brun d'intervenir, il laissa à chaque artiste le soin de modifier son modèle. Alors le Premier Peintre, pour le railler, conta l'histoire de ce soldat qui disait d'abord que :

lui, il ne lui fallait pas tant de choses, et qu'avec un caillou, il savait faire de fort bonne soupe, mais demandant insensiblement, dans la suite, tantôt un morceau de bœuf pour mettre avec, un chapon, après du sel et autre chose, il se trouvait qu'il avait autant et faisait autant de dépense que ceux qui demandaient beaucoup.

Le soldat, c'était à n'en pas douter La Chapelle, qui après avoir voulu fabriquer des cartons de tapisserie économiques, était bien contraint d'ajouter à ces maquettes informes tous les éléments nécessaires à des cartons. Les modifications n'avaient d'ailleurs pas amélioré grand'chose : la tenture tissée était très médiocre. Louvois lui-même, qui vint la voir, la critiqua. La Chapelle s'efforça alors d'en rejeter toute la responsabilité sur le Premier Peintre. Il le convoqua, sous prétexte de lui demander son avis : il espérait lui faire approuver les modèles dont plusieurs étaient l'œuvre de ses disciples ; mais Le Brun se méfia et ne vint pas. La Chapelle, qui n'avait sans doute commencé à le combattre que pour plaire à Louvois, devint dès lors son plus mortel ennemi.

Cette aventure des Gobelins n'est qu'un épisode entre vingt de la lutte menée contre Le Brun. Sans cesse on lui impose des humiliations, on lui tend des embûches. Mais le plus cruel, pour lui, c'est le crédit grandissant de Mignard. La décoration de la Petite Galerie de Versailles est couverte de louanges par les courtisans. Le roi lui-même est convaincu maintenant qu'un rival est utile à son peintre : il reçoit avec faveur *le Portement de Croix* de Mignard et presse Le Brun d'y répondre par une œuvre plus belle encore ; c'est alors que celui-ci peint *la Crucifixion*. L'année suivante, quand il apporte à Versailles *les Filles de Jéthro*, le roi le prie d'aller



Phot. A. Giraudon.

L'ÉLÉVATION DE LA CROIX (1685).

Musée du Louvre.

voir les peintures de la Petite Galerie et de lui en dire son sentiment. Mais Le Brun ne s'y rend pas : « Si j'y vais et que j'en dise du bien, dit-il, j'autoriserais peut-être bien des choses qui sont blâmables; si j'en dis du mal, on l'attribuera encore à la jalousie; et si je n'en dis rien on ne laissera pas de me faire parler, et je serai quitte de toutes ces choses si je n'y vais pas. »

Le roi n'était certainement pas du complot de Louvois, sans quoi il n'eût pas accueilli *la Crucifixion* avec tant de faveur : il interrompt pour la recevoir une séance du conseil. L'année suivante, quand il reçoit *les Filles de Jéthro* et *le Crucifix aux anges*, il dit à la dauphine : « Après la mort de M. Le Brun, voici des tableaux qui seront sans prix. » Continuant à parler de cette catastrophe qui arrive aux peintres dont la mort augmente leurs ouvrages de prix, puis se tournant vers M. Le Brun il lui dit : « Au moins, Monsieur Le Brun, ne vous laissez pas mourir pour faire valoir les vôtres. Je les estime assez, dès à présent, comme cela. » Enfin, il accueille jusqu'au bout avec la même faveur les œuvres du Premier Peintre, auquel il accorde encore en 1687 12000 livres de gratification après l'achèvement des salons de la Paix et de la Guerre.

Est-ce la fatigue d'une carrière trop lourde qui accable ce rude lutteur? En tous cas, son jugement perspicace et son heureuse décision l'aban-

donnent. Tantôt il se croit encore le plus fort et veut lutter; tantôt il s'humilie : il affecte de croire qu'on a trompé Louvois, et, pour dissiper l'équivoque, il veut rédiger un mémoire; mais il écrit d'abord à un de ses derniers amis de cour, le maréchal de Créquy, cette lettre désespérée et naïve, qui dut tant coûter à son orgueil et où se mesure déjà l'étendue de sa défaite :

Puisque vous me faites la grâce de vous intéresser dans l'inquiétude où je suis, et que vous voulez bien en parler à M^{gr} de Louvois, je prends la liberté de vous faire souvenir de ce que j'ai eu l'honneur de vous dire. Il y a plusieurs années que, selon les ordres que je reçus du roi, j'abandonnai les ouvrages que je faisais et conduisais pour des particuliers et m'attachai uniquement à travailler et à conduire les ouvrages qui se faisaient pour Sa Majesté dans les Gobelins. Je m'étais proposé de continuer les mêmes fonctions avec plus d'application et plus de zèle que jamais sous l'autorité de M^{gr} de Louvois, et il m'avait témoigné d'abord tant de bonté et tant de bienveillance que j'avais osé me flatter qu'il m'honorerait d'une protection particulière. Mais j'ai sujet de craindre que quelque personne qui cherche à s'établir à mon préjudice ne m'ait rendu de mauvais offices auprès de lui et n'ait altéré les bons sentiments qu'il avait pour moi. Ce serait la plus sensible disgrâce qu'il me pourrait arriver que celle de lui déplaire; ce malheur m'ôterait entièrement le courage et me rendrait incapable de rien faire de bien à l'avenir. Je suis accoutumé depuis longtemps à des traitements favorables. C'est ce qui anime et qui soutient les hommes de génie, et si je pouvais être assez heureux pour me rendre agréable à M^{gr} de Louvois par un exact et inviolable

attachement à l'exécution de ses ordres, ce bonheur me donnerait des forces nouvelles, et je le regarderais comme l'accomplissement de mes plus ardents désirs et comme le comble de la plus haute gloire où je puisse prétendre. Voilà, Monseigneur, ce que je pense. Vous l'exprimerez mieux que moi et vous y pouvez ajouter ce que vous jugerez à propos.

Mignard dut exulter à la lecture de cette lettre qui contenait l'aveu de son triomphe. Quant à Louvois, il répondit, que :

si quelques personnes avaient entrepris sur ses fonctions, c'était parce qu'il paraissait les avoir abandonnées et qu'il s'en apercevait même si bien que, s'il n'avait pas eu un mérite singulier, il lui aurait déjà donné des marques de son ressentiment, que, quand M. Le Brun voudrait continuer à faire ses charges, il lui ferait plaisir.

L'ironie était cruelle, mais sa lettre maladroite enlevait à l'artiste jusqu'au droit de la relever.

Ses adversaires ne lui ménagèrent plus dès lors ni les sarcasmes ni les affronts. Quand il porta la *Chute des Anges* à Louvois, espérant encore l'apaiser, le ministre dit sèchement « que le roi serait bien aise de voir ce tableau, qu'il était très bien, et qu'il lui conseillait de le porter au roi » ; en mars 1687, enfin, il accueillit avec des railleries le *Mariage de Moïse*.

Par une fatalité, les derniers amis de Le Brun à la cour, le prince de Condé et le maréchal de Créquy meurent à quelques semaines d'intervalle. Les

artistes, enfin, abandonnent leur vieux chef, incapables de résister aux faveurs que leur promet la faveur du ministre tout-puissant : Le Nôtre passe à l'ennemi, et on peut accuser Van der Meulen, le propre neveu et le plus grand obligé du maître, d'avoir soufflé à Louvois ses railleries sur le *Marriage de Moïse*.

Au milieu de cet isolement cruel, la détresse morale de Le Brun dut être effrayante. Sa prodigieuse activité semble abolie. Sa foi qui jusqu'à cette époque a été accommodante, comme celle de presque tout le siècle, s'exalte dans la solitude et lui inspire ses dernières œuvres : une *Vie du Christ*¹. Retiré à Montmorency, loin de la cour, il peint successivement *l'Entrée à Jérusalem* et *l'Adoration des Bergers*. Chaque toile terminée, il la porte au roi, et s'en retourne satisfait quand un mot bienveillant, attrapé au vol, le récompense de son effort. *La Crucifixion*, *l'Entrée à Jérusalem* et *l'Adoration des Bergers* sont au Louvre. C'est l'ensemble religieux le plus important qui nous reste de Le Brun, puisque la chapelle de Sceaux a disparu, et que *la Chute des Anges rebelles* n'a été peinte en grand ni à Versailles ni au Collège des Quatre Nations. Ces tableaux devraient tirer des circonstances au milieu desquelles ils ont été conçus

1. C'est à son mortel ennemi, Mignard, qu'il doit ce projet : la première œuvre de cette série est la *Crucifixion* qu'il peint en 1684 pour balancer le succès du *Portement de Croix* de Mignard.

une grandeur et une émotion tragiques ; il sont aussi froids, aussi secs, aussi ennuyeux que les autres. Ce ne sont pas des œuvres séniles : la main n'y tremble pas ; le dessin est ferme, la composition trop chargée, mais habile. On pourrait croire à des toiles de la pleine maturité, si les dimensions n'étaient pas si réduites et si un rappel de la manière du Poussin, qui surgit involontairement peut être à cette fin de vie, n'était pas si évident.

Peut-être Le Brun a-t-il conservé un suprême espoir de reconquérir son autorité. L'accueil fait par la cour à *l'Adoration des Bergers* ayant été assez chaleureux, il met sur le chantier, en même temps que *la Cène*, un grand sujet à la gloire du souverain où « il voulait faire connaître... une idée de la réputation du roi et de l'estime qu'il s'était acquise de tous les potentats, et rassembler en un seul sujet ce que les plus remarquables puissances de l'Univers ont envoyé en divers temps à Sa Majesté ». Il oublie que la guerre prochaine et les embarras financiers ne laissent plus à Louis XIV le loisir de songer aux arts ; mais il va mourir avant d'avoir perdu sa dernière illusion.

Languissant depuis longtemps, il tombe gravement malade à Montmorency, au milieu de l'été de 1689. Peut-être apprend-il à cette époque que Louvois va confier à Mignard la décoration des Invalides : cette nouvelle suffirait à l'achever. Mais de suprêmes tristesses lui sont encore résér-

vées. Au début de l'hiver, on le transporte à son logement des Gobelins. Non seulement la manufacture ne reçoit plus, comme au temps de sa splendeur, la visite des ambassadeurs en mission, mais ce n'est même plus la ruche laborieuse d'autrefois. Les ateliers et les cours sont vides, les maisons d'artisans désertes : il a fallu congédier le personnel qu'on ne peut plus payer. Enfin, comme l'argent manque toujours, le roi fait jeter au creuset ses chefs-d'œuvre d'orfèvrerie. La fonte commence à la Monnaie le 9 décembre 1689. La plupart des modèles ont été dessinés par Le Brun. C'est le meilleur de son œuvre qui coule en lingots dans les creusets. Peut-être, dans ces mois suprêmes, loin de la bataille, seul avec lui-même, désabusé, le maître comprend-il enfin que ses œuvres les plus parfaites, les plus harmonieuses, sont ces coupes, ces vases, ces buires, ces lampadaires qui ne pourront même pas assurer sa gloire dans l'avenir puisqu'ils disparaissent de son vivant ? Il meurt avant l'achèvement de la fonte. Le 12 février 1690, il s'éteint entouré des siens.

Le 4 mars suivant, Mignard, Premier Peintre du roi depuis le 1^{er} mars, est nommé, dans la même séance, agréé, académicien, chancelier, recteur et directeur de l'Académie de peinture et de sculpture, sur l'ordre formel de Louvois.



TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
1619.	Naissance de Le Brun.	
1631.		<i>La Félicité publique</i> (dessin, au Louvre).
1632.	Élève de François Perrier (?) (1).	
1634.	Présentation à Séguier. — Élève de Vouet.	<i>Louis XIII à la tête de son armée</i> (dessin). — <i>Scènes de l'Apocalypse</i> (vélins pour Séguier). — <i>Portrait de Le Bé, oncle de Le Brun</i> (?). — <i>Portrait du père de Le Brun</i> .
1638.	Départ pour Fontainebleau. — Nommé peintre du roi.	
1639.		<i>Thomyris ordonne de plonger dans le sang la tête de Cyrus</i> .
1640.		<i>Enlèvement de Proserpine</i> (?). — <i>Hercule et Diomède</i> (?). —

(1) Un point d'interrogation à côté d'un titre d'œuvre ou d'une indication d'événement signifie que la date est vraisemblable, mais qu'aucun document certain ne la confirme.

- Mort d'Hercule sur le bûcher(?)*. Tableaux destinés à Richelieu. — *Allégorie en l'honneur de Richelieu*.
1641. *Annonciation* pour Séguier, destinée à l'église des Petits Pères de Nazareth.
- 1642 (5 novembre). Arrivée à Rome.
- 1643 à 1645. *Recueil d'après l'antique* pour Séguier. — *Le Tibre*. — *Horatius Coclès*. — *Mucius Scævola*. — *La Mort de Caton*.
- 1645 (Décembre). Départ de Rome.
- 1646 (8 janvier). Arrivée à Lyon. — Retour à Paris. — Nommé valet de chambre du roi. *Le Christ au sépulcre*. — *Le Martyre de saint Barthélémy*. — *Portrait de Germain Pantheau*. — *Portrait de Thomas Blanchet*.
- 1647 (26 février). Mariage de Le Brun avec Suzanne Butay. Début des peintures de l'Oratoire de l'hôtel Poncet (terminées vers 1650). — *Crucifiement de saint André* (May des Orfèvres).
1648. Fondation de l'Académie de peinture et de sculpture. *Le Serpent d'airain* (pour son ami Lenoir).
1649. Décoration du château d'Hes-selin.
1650. Début de l'*Histoire d'Hercule* dans la galerie de l'hôtel Lambert. — *Thémis ou la Vérité enlevée par le Temps*,

- plafond de l'hôtel du Chevalier de Jars (?). — Décoration de l'hôtel des Premiers Présidents (?). — *Le Serpent d'airain* (pour les religieux de Picpus).
1651. Professeur à l'Académie. — Jonction de la maîtrise à l'Académie. Décoration de l'hôtel Nouveau. — *Descente de croix*. — *Martyre de saint Étienne* (May des Orfèvres).
1653. *Le Christ dans le désert servi par les anges* (?). — Projet de décoration de l'appartement du Conseil au Louvre.
1654. Nouveaux statuts de l'Académie. Début des peintures pour Saint-Sulpice.
1655. *La Vierge au Silence ou le Sommeil de l'Enfant*. — *Le Christ lisant ou la Vierge en Égypte*.
1657. Début des travaux pour Fouquet. — Interruption des travaux pour Saint-Sulpice.
1658. Le Brun réside à Vaux. Décoration de la chapelle de M^{me} du Plessis-Bellièvre. — Début des travaux de Vaux. — *Histoire de Méléagre* pour Valdor.
1660. Appelé par le roi à Fontainebleau. Travaux pour le duc d'Aumont. — Peintures à Saint-Mandé pour Fouquet. — *La Reine des Perses aux pieds d'Alexandre*. — *Portrait de Jabbach et de sa famille*.

1661. Début de travaux pour les Tuileries. — Début des décorations pour le Louvre.
1662. Nommé Premier Peintre du roi. — Anobli (décembre). — Querelle avec les brévetaires et Mignard jusqu'en 1663. Commencement des peintures de l'*Histoire d'Alexandre* (achevées en 1668.)
1663. Création des Gobelins. — Granderestauration de l'Académie. — Nommé chevalier de l'ordre de Saint-Michel. — Nommé chancelier à vie de l'Académie. Début des dessins pour la tenture de l'*Histoire du roi* (achevés en 1675).
1664. Dessin des tapisseries des *Éléments*. — Dessin des tapisseries des *Saisons*.
1666. Création de l'Académie de France à Rome. Début du *Baptême du Christ par saint Jean*, pour Caen (fini en 1670).
1667. Conférence à l'Académie sur le *Saint-Michel* de Raphaël (7 mai), sur les *Israélites recueillant la manne* du Poussin (5 novembre). — Première exposition de l'Académie. — Voyage en Flandre avec Colbert. Décoration de Saint-Germain.
1668. Nommé recteur perpétuel de l'Académie.
1671. Acquisition pour le roi du cabinet Jabach.

1672. Catafalque du chancelier Séguier.
1673. *Le Buisson ardent* pour le château de Sceaux.
1674. Travaux pour Sceaux (?). — Débuts de la décoration du Grand Escalier de Versailles (terminée en 1678).
Résurrection du Christ (?).
- 1675.
1676. Nommé membre de l'Académie Saint-Luc à Rome. — Essai de fondation des écoles académiques de province.
1677. Voyage au siège de Cambrai.
1678. Membre de l'Académie d'architecture. — Conférence sur l'Expression des Passions. — Conférence sur la Physionomie (?).
1679. Début de la décoration de la Grande Galerie de Versailles (terminée en 1684).
1681. Début des travaux de Marly (terminés en 1684?).
1683. Mort de Colbert (6 septembre). — Nommé directeur de l'Académie.
1684. Début de la lutte de Le Brun aux Gobelins contre M. de La Chapelle. Son portrait pour le grand-duc de Toscane.

1685. Le Brun propose à Louvois de faire peindre la *Chute des anges rebelles* à la voûte de la chapelle du collège des Quatre Nations. *Le Christ élevé en croix. — La Descente de croix* pour M. de Villeroy gardée pour le roi. — Début de la décoration des salons de la Paix et de la Guerre (terminée en 1686).
1686. *Le Crucifix aux Anges* présenté à Louis XIV — Les difficultés avec Louvois augmentent. — Lettre au maréchal de Créqui. *Moïse défendant les filles de Jéthro* (Porté à Versailles le 4 avril).
1687. Offrande à Louvois qui refuse du tableau la *Chute des anges rebelles*. — Cérémonie religieuse à l'église des Saints-Pères de l'Oratoire en l'honneur du rétablissement du roi. — Nouveaux incidents entre Le Brun et Louvois. *Moïse épouse Séphora*.
1688. Le Brun se retire de la cour. *L'Adoration des Bergers. — Le Christ portant sa croix*.
1689. Le Brun à Montmorency. — A l'automne on le ramène aux Gobelins. — Envoi à la fonte de l'orfèvrerie royale. *Entrée du Christ à Jérusalem*.
- 1690 (février). Mort de Le Brun. *La Cène* (esquisse).
-

CATALOGUE
DES
OEUVRES DE CHARLES LE BRUN

CONSERVÉES DANS LES COLLECTIONS PUBLIQUES
ET PRIVÉES

PEINTURES

PARIS ET VERSAILLES

MUSÉE DU LOUVRE (I).

1° Décoration de la Galerie d'Apollon.

Le Réveil des eaux ou Neptune et Amphitrite (voussure). — *Le Soir ou Morphée* (cartouche). — *La Nuit ou Diane* (cartouche).
Dessins du Louvre, n^{os} 27642, 27686, 27700, 27701, 29639.

2° Tableaux.

Portrait de Le Brun. Toile 1^m,04 × 0^m,85.

Portrait de Louis Testelin. Toile 0^m,54 × 0^m,62.

Martyre de saint Étienne. Toile 4^m × 3^m,12.

Sainte Famille dite le Benedicite. Toile 1^m,39 × 1^m,89.

Sainte Famille dite le Silence ou le Sommeil de l'Enfant Jésus.

Toile 0^m,87 × 1^m,18. Dessins 28424, 28996.

Le Crucifix aux anges. Toile 1^m,74 × 1^m,28.

Le Christ mort sur les genoux de la Vierge. Toile 1^m,46 × 2^m,22.

Dessin 27785.

(1) Quand le musée du Louvre possède des dessins pour des œuvres qui subsistent encore, nous indiquons le numéro d'ordre de ces dessins aussitôt après le titre des tableaux.

La Madeleine. Toile 2^m,52 × 1^m,71.

Le Christ au désert servi par des anges. Toile 3^m,90 × 2^m,51.

La Chasse de Méléagre et d'Atalante. Toile 3^m,10 × 5^m,10. Dessin 29532.

Mort de Méléagre. Toile 3^m,05 × 4^m,85. Dessins 29506, 29511, 29513.

Portrait de Dufresnoy. Toile 0^m,76 × 0^m,59.

Les Reines des Perses aux pieds d'Alexandre. Toile 2^m,98 × 4^m,53. Dessins 27892, 29531, 29878, 29879, 29880.

Le Passage du Granique. Toile 4^m,70 × 10^m,29. Dessins 29429, 29430, 29621.

La Bataille d'Arbelles. Toile 4^m,70 × 12^m,65. Dessins 29427, 29428, 29431.

La Défaite de Porus. Toile 4^m,70 × 12^m,64. Dessins 27656, 27666, 27705, 29534.

Entrée d'Alexandre dans Babylone. Toile 4^m,50 × 7^m,07. Dessins 29425, 29426, 29877.

Le Christ élevé en croix. Toile 1^m,56 × 2^m. Dessins 27717, 27718, 27726, 29413, 29414, 29614.

Le Christ portant sa croix. Toile 1^m,56 × 2^m,14. Dessins 28358, 28360, 28361, 28362, 28364, 28365, 29109, 29405, 29410, 29412.

L'Entrée du Christ à Jérusalem. Toile 1^m,52 × 2^m,14. Dessins 27783, 27795, 27799 bis.

L'Adoration des bergers. Toile 1^m,51 × 2^m,13. Dessins 28781, 29398, 29399, 29400, 29401, 29402, 29403, 29404.

La Descente du Saint Esprit. Toile 3^m,17 × 2^m,65.

MUSÉE CARNAVALET.

Mercury présente Hébé au maître des dieux devant l'Olympe assemblé (plafond avec voussures exécuté pour l'hôtel Nouveau, place Royale).

HÔTEL LAMBERT.

Apothéose d'Hercule. Quinze sujets de peinture, de sculpture ou de tapisserie feinte. Dessins nos 27684, 28493, 29437, 29442, 29443, 29444, 29450, 29479.

ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE DU MONT.

Martyre de saint Jean l'Évangéliste. Toile 2^m,50 × 2^m,10.

ÉGLISE SAINT-JACQUES DU HAUT-PAS.

La Vierge et l'Enfant (peinture sur ardoise).

ÉGLISE SAINT-LEU.

Dieu le Père au milieu des nuages (attribué).

ÉGLISE SAINT-NICOLAS DU CHARDONNET.

Saint Charles Borromée en prière. Toile 2^m,30 × 1^m,60.
Deux anges (chapelle Saint-Charles).

COUVENT DES CARMÉLITES DE L'AVENUE DE SAXE.

Le Christ apparaissant à la mère Anne de Jésus, carmélite espagnole et à la mère Anne de Saint-Barthélemy. Toile 1^m,13 × 1^m,13.

Le Christ à la colonne. Toile 2^m,50 × 1^m,30.

Résurrection du Christ. Toile 2^m,50 × 1^m,30.

Sainte Thérèse en prière. Toile 0^m,80 × 0^m,64.

COUVENT DES CARMÉLITES DE LA RUE DENFERT-ROCHEREAU.

Sainte Thérèse en méditation. Bois 1^m,30 × 0^m,74.

Sainte Thérèse priant pour les âmes détenues en Purgatoire.
 Bois 1^m,30 × 0^m,74.

SÉMINAIRE DE SAINT-SULPICE.

Descente du Saint-Esprit. Toile 3^m,17 × 2^m,65. Dessin 27671.

COLLECTION SCHICKLER.

Portraits de Le Brun et son père. Toile 1^m,15 × 1^m.

COLLECTION SILVESTRE.

Portrait d'Henriette Sélincart.

PALAIS DE VERSAILLES.

1^o Décorations.

GALERIE DES GLACES.

Le roi gouverne par lui-même (cartouche central). Dessins 27644, 27691, 29980. — *Faste des puissances voisines de la France* (cartouche central). Dessin 29998. — *Passage du Rhin en présence des ennemis* (cartouche). Dessin 27692. — *Le roi prend Maëstricht en treize jours* (cartouche). Dessin 29993. — *Prise de Gand* (cartouche). Dessins 29560, 29561, 29562. — *Mesures des Espagnols rompues par la prise de Gand* (cartouche). — *Résolution prise de faire la guerre aux Hollandais* (cartouche). — *Le roi arme sur terre et sur mer* (cartouche). Dessins 27693, 29951, 29963, 29970, 29994. — *Le roi donne des ordres pour attaquer en même temps quatre places fortes de Hollande* (cartouche). — *La Franche-Comté conquise pour la deuxième fois* (cartouche). Dessins 27689, 27690, 29944, 29967. — *Soulagement du peuple pendant la famine* (camaïeu). Dessin 29997. — *La fureur des duels arrêtée* (camaïeu). Dessin 29991. — *Guerre contre l'Espagne pour les droits de la reine* (camaïeu). — *La Paix d'Aix-la-Chapelle* (camaïeu). — *Acquisition de Dunkerque* (camaïeu). — *Police et sûreté établies dans Paris* (camaïeu). Dessin 29752. — *Ambassades envoyées aux extrémités de la terre* (médaillon). — *Fonction des deux mers* (médaillon). Dessin 29760. — *La Prééminence de la France reconnue par l'Espagne* (médaillon). Dessins 29755, 29854, 29953. — *Renouvellement d'alliance avec les Suisses* (médaillon). Dessin 29751. — *Réparation de l'attentat des Corses* (médaillon). Dessin 29884. — *Défaite des Turcs en Hongrie* (médaillon). Dessins 27687, 29955. — *La Hollande secourue contre l'évêque de Munster* (médaillon). Dessin 29886. — *Établissement de l'hôtel des Invalides* (médaillon). Dessin 29759. — *Ordre rétabli dans les finances* (médaillon). Dessins 29750, 29950. — *Protection accordée aux Beaux-Arts* (médaillon). Dessin 29952. — *Rétablissement de la navigation* (médaillon). Dessins 29753, 29958. — *Réformation de la justice* (médaillon). Dessins 29748,

29749, 29956. — *Trophées de génies, d'amours, de victoires, d'armes* (angles). — *Alliance de l'Allemagne, l'Espagne et la Hollande* (voussure). Dessins 29957, 29962, 29979, 29989. — *La Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne* (voussure). — Dessins du Louvre non déterminés mais se rapportant à la Galerie de Versailles, 27702, 29742, 29738.

SALON DE LA GUERRE.

La France victorieuse (coupole). — *Bellone en fureur* (voussure). — *L'Allemagne* (voussure). — *L'Espagne* (voussure). Dessins 27648, 29887, 29906. — *La Hollande* (voussure). Dessin 27648. — *Génies* (angles). Dessins 29992, 29996.

SALON DE LA PAIX.

La France pacifique (coupole). Dessin 27645. — *L'Europe chrétienne en paix* (voussure). Dessin 27646. — *L'Allemagne en paix* (voussure). — *L'Espagne en paix* (voussure). Dessin 27647. — *La Hollande en paix* (voussure). Dessin 27648. — *Amours* (angles).

2^o Tableaux.

Portrait de Turenne. Toile 0^m,67 × 0^m,52.

Louis XIV dirigeant une armée. Toile 2^m,55 × 2^m. Dessin 27709.

La Franche-Comté conquise pour la deuxième fois, esquisse pour la voûte de la Grande Galerie.

La Hollande accepte la paix et se détache de l'Allemagne et de l'Espagne (esquisse pour la Grande Galerie). Toile 0^m,60 × 1^m,12.

DÉPARTEMENTS

ANGERS. MUSÉE.

Hercule et Diomède. Toile 0^m,58 × 0^m,40.

AUXERRE. MUSÉE.

La résolution prise de faire la guerre aux Hollandais (attribué).

CAEN. MUSÉE.

Baptême du Christ par saint Jean. Toile 0^m,87 × 0^m,70.

CARPENTRAS. MUSÉE.

Mars et Vénus. Toile 1^m,60 × 2^m15.

CHERBOURG. MUSÉE.

Assomption de la Vierge (attribué).

COMPIÈGNE. CHÂTEAU.

Allégorie à la gloire de Louis XIV. Toile 1^m,40 × 1^m,80.

Louis XIV au passage du Rhin. Toile 2^m,80 × 2^m,30. En collaboration avec Van der Meulen.

La Mort de Caton. Toile.

DIJON. MUSÉE.

Le Christ en croix. Toile 1^m,79 × 1^m,14.

GRENOBLE. MUSÉE.

Saint Louis priant en faveur des pestiférés. Toile 2^m,98 × 2^m,45.

LILLE. MUSÉE.

Hercule assommant Cacus. Toile circulaire. Diamètre 2^m,10.

Dessins 27679, 29431, 29441.

LYON. MUSÉE.

Le Christ en croix. Toile 2^m,13 × 1^m,45

Résurrection du Christ. Toile 4^m,80 × 2^m,65.

MACON. MUSÉE.

Mucius Scevola devant Porsenna. Toile 0^m,96 × 1^m,34.

MARSEILLE. MUSÉE.

Le Christ en croix. Toile 1^m,79 × 1^m,14 (attribué).

NANTES. MUSÉE.

Héliodore chassé du temple d'après Raphaël. Toile 1^m,45 × 1^m,93.

Le Miracle de la Messe de Bolsène d'après Raphaël. Toile
1^m,45 × 1^m,93.

QUIMPER. MUSÉE.

La Chute des anges rebelles. Toile 1^m,60 × 1^m,30. Dessins 27639,
28404.

RENNES. MUSÉE.

La Descente de croix. Toile 5^m,45 × 3^m,27. Dessins 29204,
29205, 29206, 29284, 29415.

TOURS. MUSÉE.

Le Christ descendu de croix (attribué).

TROYES. MUSÉE.

Prise d'Arras (étude pour la Grande Galerie de Versailles).
Toile 0^m,64 × 1^m,06.

VAUX-LE-VICOMTE. CHATEAU.

Le Triomphe de la Fidélité (plafond de la salle des Muses). —
L'Apothéose d'Hercule (plafond de l'antichambre de Mme Fou-
quet). — *Le Sommeil* (plafond de l'alcôve de la Chambre
royale). — *L'Aurore* (plafond du cabinet de travail).

ÉTRANGER

BERLIN. MUSÉE EMPEREUR FRÉDÉRIC.

Portrait de la famille Fabach. Toile 2^m,76 × 3^m,25.

DULWICH. GALERIE DU COLLÈGE.

Horatius Coclès défendant le pont Sublicius. Toile 1^m,18 × 1,66.
Le Massacre des Innocents. Toile 1^m,35 × 1^m,80.

FLORENCE. MUSÉE DES OFFICES.

Le Sacrifice de Jephthé.

Portrait de Le Brun. Toile.

GENÈVE. MUSÉE RATH.

Le Sacrifice d'Élie. Toile 1^m,74 × 1^m,33.

MODÈNE. GALERIE D'ESTE.

Moïse défend les filles de Jethro. Toile 1^m,12 × 1^m,20.

Moïse épouse Séphora. Toile 1^m,12 × 1^m,20.

SAINT-PÉTERSBOURG. MUSÉE DE L'ERMITAGE.

Le Christ en croix. Toile 0^m,52 × 0^m,40.

L'École d'Athènes d'après Raphaël. Toile 1^m,33 × 0^m,88.

Le Christ au Jardin des Oliviers (attribué).

VENISE. ACADÉMIE.

Le Christ chez Simon le Pharisien. Toile 4^m × 3^m,33. Dessin 27638.

VIENNE. GALERIE ESTHERAZY.

Le Christ expirant sur la croix. Toile (attribué).

GALERIE LICHTENSTEIN.

Commandant en armure. Toile 1^m,48 × 1^m,22 (attribué).

Les tableaux, en assez grand nombre, que nous n'avons pas conservés ont pour la plupart été gravés. On consultera à ce sujet l'Œuvre de Le Brun au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Toutes les décorations importantes de Le Brun, sauf celle de Vaux interrompue trop tôt, ont été gravées. Plusieurs forment des recueils spéciaux : l'hôtel Lambert, le Louvre, le Grand Degré, la Grande-Galerie, par exemple.

TAPISSERIES

Nous nous bornons à une énumération des tentures et des portières dont Le Brun donna les modèles sans nous préoccuper

de ce qui subsiste. On consulera sur ce sujet le précieux ouvrage de M. Maurice Fenaille : *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours*.

Abigail, carton pour Jean Valdor. — *Histoire de Tobie*, cartons pour Jean Valdor. — *Sommeil d'Endymion*, modèle peint pour Jean Valdor. — *Mars et Vénus*, carton pour Fouquet. — *Jupiter allaité par la chèvre Amalthée* pour le président de Bellièvre. — *Histoire de saint Eustache*, cartons pour Colbert destinés à l'église Sainte-Eustache. — Portières des *Renommées*, de *Mars*, du *Char de Triomphe*, de la *Licorne*. *Soubassements de fenêtres*. — Une tenture de *Verdures* avec animaux. — Deux pièces pour compléter l'*Histoire de Constantin*, d'après Raphaël : le *Mariage de Constantin*; le *Triomphe de Constantin*. — *Histoire de Méléagre* en huit pièces : la *Chasse de Méléagre*; la *Hure présentée par Atalante à Méléagre*; la *Couronnement d'Atalante*; la *Mère de Méléagre jetant au feu le tison fatal*; la *Mort de Méléagre*; l'*Entrevue de Méléagre avec Castor et Pollux*; *Deux entre-fenêtres*. — *Histoire de Moïse* en trois pièces : le *Buisson ardent*; *Moïse au berceau*; *Moïse enterrant l'Égyptien*. — *Les Muses*, série de neuf pièces d'après les décorations de la Chambre des Muses, à Vaux-le-Vicomte. — *Les Éléments* en quatre pièces. — *Les Saisons* en quatre pièces. — *Histoire du roi*, série de dix-neuf pièces dont quatorze seulement furent exécutées. Les pièces exécutées sont : le *Sacre du roi*; le *Mariage du roi*; l'*Entrevue des rois de France et d'Espagne*; la *Satisfaction du cardinal-légat*; l'*Audience de l'ambassadeur d'Espagne*; l'*Alliance avec les Suisses*; la *Réduction de Dunkerque*; la *Réduction de Dôle*; la *Réduction de Marsal*; la *Réduction de Tournai*; la *Réduction de Douai*; la *Réduction de Lille*; le *Combat contre le comte de Marsin*; le *Roi aux Gobelins*. Les pièces non exécutées sont : l'*Entrée de la reine dans Douai*; l'*Académie des Sciences*; la *Sortie du gouverneur de Cambrai*; le *Passage du Rhin*. — *Les Mois ou Maisons royales*, série de douze pièces. Janvier : la *Représentation de l'Opéra au Louvre à Paris*. Février : *Un ballet dansé par le roi au Palais Royal à Paris*. Mars : *Vue du château de Madrid*; le *Roi à la chasse*. Avril : *Vue de l'ancien Versailles*; une *Promenade du roi*.

Mai : *Vue de Saint-Germain: le Roi à la promenade avec les dames.* Juin : *Vue de Fontainebleau: le Roi à la chasse.* Juillet : *Vue de Vincennes; une Chasse du roi.* Août : *Vue du château de Marimont en Hainaut; une Chasse du roi.* Septembre : *Vue du château de Chambord; une Marche du roi.* Octobre : *Vue des Tuileries; une Promenade du roi.* Novembre : *Vue des Tuileries; une Promenade du roi.* Décembre : *Vue du château de Monceaux; le Roi à la chasse.* — *Histoire d'Alexandre en cinq pièces : la Bataille du Granique; la Bataille d'Arbelles; la Défaite de Porus; la Famille de Darius; le Triomphe d'Alexandre.* — *Histoire de Moïse* pour compléter une tenture de Poussin. Deux pièces : *le Serpent d'airain* et *le Buisson ardent.*

DESSINS

Les dessins de Le Brun sont extrêmement nombreux. Nous ne pouvons songer à en donner une énumération. La plupart d'entre eux sont au musée du Louvre. Ils sont entrés dans la collection royale aussitôt après la mort du maître. Voici dans quelles circonstances : Louvois et Mignard, pour empêcher que les dessins de Le Brun mort ne contribuassent à sa gloire, firent mettre les scellés sur tous les logemens du défunt, et confisquer, sous prétexte qu'ils appartenaient au roi, tous ses tableaux et tous ses dessins. Non seulement on garda pour le roi les travaux exécutés par Le Brun comme Premier Peintre, ce qui était légitime, mais ceux même exécutés par lui pour son compte personnel. Nous pouvons suivre cette opération dans les scellés et inventaire de l'artiste, retrouvés et publiés en 1883 par M. Jules-J. Guiffrey. Louvois et Mignard d'ailleurs n'atteignirent pas leur but. Les dessins de Le Brun laissés à sa veuve auraient sans doute été dispersés et se seraient perdus. Soigneusement conservés dans les portefeuilles du Cabinet royal, ils nous sont, au contraire, parvenus intacts. Pour aucun autre artiste français nous n'avons un pareil nombre.

Nous avons signalé déjà les dessins relatifs à des peintures encore existantes. Nous indiquerons seulement ici ceux qui se

rapportent à des œuvres importantes disparues et les principaux dessins de sculpture et d'architecture. Pour les autres, dessins de frontons, de plafonds, de panneaux, sujets d'histoire ancienne et contemporaine, de mythologie, d'allégorie, portraits, illustrations pour le *Traité des Passions* et pour la *Physionomie de l'homme comparée à celle des animaux*, frontispices de thèses, groupes, hommes, femmes, enfants, fragments, etc., on se reportera avec profit à l'inventaire de M. H. Jouin dans son livre sur Le Brun.

I. — ŒUVRES DISPARUES.

A. — DÉCORATIONS.

Hôtel des Premiers Présidents à Paris : *Junon, Iris, Minerve, la Victoire et la Renommée*, n^{os} 29630, 29870.

Galerie d'Apollon : *Le Triomphe de Cybèle*, n^o 27643. — *Vieillards et Tritons* n^o 29543.

Château de Sceaux : *Pavillon de l'Aurore*, n^{os} 29638, 29767, 29768. — *Chapelle*, n^{os} 27716, 29885, 29889, 29900, 29922, 29933, 29947.

Escalier des ambassadeurs à Versailles : *L'Asie* (angle du plafond), n^{os} 29888, 29891, 29895, 29928, 29931, 29939, 29964. — *L'Amérique* (angle du plafond), n^{os} 29454, 29754, 29901, 29905, 29917, 29919, 29927, 29943. — *L'Europe* (angle du plafond), n^{os} 29756, 29757, 29896, 29902, 29904, 29920, 29921, 29940, 29965. — *L'Afrique* (angle du plafond), n^{os} 29744, 29892, 29893, 29924, 29926, 29932, 29966. — *Les différentes nations de l'Europe*, n^o 29978; *de l'Asie*, n^o 27706, 29975, 29976; *de l'Amérique*, n^o 29972; *de l'Afrique*, n^o 29974. — *Clio et Polymnie*, n^{os} 29898, 29907, 29923, 29935, 29942. — *Clio et Melpomène*, n^{os} 29745, 29761, 29890, 29894, 29929, 29973, 29986. — *Préparations diverses*, n^{os} 29529, 29706, 29897, 29899, 29909, 29936, 29938, 29972, 29974, 29975, 29977, 29983, 29985, 29988.

Marly : *Extérieur des Pavillons*, n^{os} 29733, 29734, 29735, 29739, 29740, 29741, *Tauzia* n^{os} 1866, 29649, 29736, 29806, 29807, 29808, 29809.

Projet non exécuté pour la Grande Galerie de Versailles :
Légende d'Hercule, n° 27667.

B. — TABLEAUX.

Esther devant Assuérus, n°s 27959, 29368, 29474. — *Le Serpent d'airain*, n°s 29612, 29613. — *Le Frappement du rocher*, n° 29610. — *La Vierge et l'Enfant*, n° 28455. — *Ecce Homo* pour l'église des Jésuites, rue Saint-Antoine, n°s 29407, 29408, 29409. — *Christs en croix* (tableaux non identifiés), n°s 27746, 28817, 28818, 28819, 28820, 28821, 28822. — *Anges portant les instruments de la Passion*, de l'Oratoire d'Anne d'Autriche, n° 27673. — *Saint Jean l'Évangéliste à Patmos*, n°s 27670, 28354, 28356. — *Porus combattant*, n°s 29424, 29431. — *Louis XIV reçoit les ambassadeurs des nations éloignées*, n° 29758. — *Althée, mère de Méléagre, jette au feu le tison fatal*, n° 768 R. F. — *Hercule et Diomède*, n° 27681. — *Hercule délivrant l'Arcadie des oiseaux du lac Stymphale*, n° 29440. — *Hercule arrête la biche aux cornes d'or*, n° 29440. — *Enlèvement de Proserpine*, n°s 27682, 29855. — *Combat des Centaures et des Lapithes*, n° 29800. — *L'Église victorieuse* (thèse), n°s 27640, 27697. — *Les Quatre Saisons*, n° 29796. — *La Géométrie*, n° 30003. — *La Renommée montée sur Pégase* (salle de bains de Versailles), n°s 29824, 29826, 29827, 29828.

II. — PRINCIPAUX DESSINS DE SCULPTURE ET D'ARCHITECTURE.

A. — SCULPTURES.

Louis XIV à cheval escaladant un rocher (sculpt. ébauchée par Girardon), n° 29535. — *Saturne enlevant Cybèle* (groupe en pierre par Regnaudin aux Tuileries), n° 29851. — *Le Poème pastoral* (marbre de Versailles par P. Garnier), n° 29784. — *Le Poème satirique* (marbre de Versailles par Ph. Buyster), n° 29797. — *La Flegmatique* (marbre de Versailles par Mathieu Lespagnandelle); *le Colérique* (marbre de Versailles

par Houzeau); *le Sanguin* (marbre de Versailles par Noël Jouvenet); *le Mélancolique* (marbre de Versailles par Michel Le Perdrix), n° 29794. — *Les Quatre Heures du jour* (sculptées à Versailles par G. de Marsy, Martin Desjardins et J. Raon), n° 29795. — *Le Passage du Rhin* (sculpté par Mich. Anguier pour la Porte Saint-Denis), n° 29747. — *Apollon et Cybèle* (au fronton de Vaux-le-Vicomte). Tautzia 1870. — *Fontaines et bassins*, n°s 29812, 29815, 29816, 29817, 29821, 29863, 29867, Tautzia 1871, n°s 29810, 29811, 29825, 29852; Tautzia 1872, n°s 29819, 29832, 29846; Tautzia 1874, Tautzia 1873, Tautzia 1875, n°s 29801, 29802, 29814, 29822. — *Proues de navires*, n°s 29529, 29546, 29841, 27865.

B. — ARCHITECTURE.

Projet de façade pour le Louvre, n° 27641. — *Arc de Triomphe* pour la Porte Saint-Antoine. Tautzia 1864. — Décoration de l'église de l'Oratoire pour les funérailles de Séguier, n° 29616.

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES RELATIFS A LA VIE DE LE BRUN.

1° Sources manuscrites.

NIVELON (Claude), *Vie de Charles Le Brun*. (Début du dix-huitième siècle, ms. franç. de la Bibl. nat., 12987.)

HULST, *Canevas pour la vie de M. Le Brun* (manuscrit de l'École des Beaux-Arts).

2° Sources imprimées.

Mercuré galant. *Passim* de 1661 à 1690 (En février 1690, *Éloge de Le Brun*).

FÉLIBIEN (A.), *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Paris, 1666-1688.

PERRAULT, *Éloge des hommes illustres du dix-septième siècle*. 1696-1701, 2 vol. in-f°.

LÉPICIE, *Vie des premiers peintres du roi*. — *Vie de Le Brun* par DESPORTES, t. I^{er}. Paris, 1752, in-12.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, édit. de 1762, t. IV, in-8°.

Lettre de M. de G. sur les descendants de Charles Le Brun, premier peintre du roi (*Mercuré de France*, mai 1763).

MARIETTE, *Abecedario et autres notes de cet amateur sur les arts et les artistes*, publié par Ph. DE CHENNEVIÈRES et A. DE MONTAIGLON, 1851 et suiv., t. III.

Mémoires inédits sur les membres de l'Académie de peinture et de sculpture, 1854, 2 vol. in-8°, t. I^{er}, p. 1 et suiv.

LACROIX (P.), *Une Conversation avec le peintre Ch. Le Brun* (*Revue Universelle des Arts*, t. XX, p. 343).

- BLANC (Ch.), *Histoire des peintres de toutes les écoles. (École française, t. 1^{er}.)* Paris, 1862, in-4°.
- MILLER (Emmanuel), *Lettres inédites de Le Brun* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1^{re} période, t. XIV, p. 269-278). *Manuscrit de Le Brun sur Nivelon* (*ibid.*, 1^{re} période, t. XV, p. 201-214.)
- CLÉMENT (P.), *Lettres, instructions et mémoires de Colbert.* Paris, 1868-1871, 7 vol. grand in-8°.
- CLÉMENT (P.), *Histoire de la vie et l'administration de Colbert.* Paris, 1874, 2 vol. in-8°.
- Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1648-1792), publiés par Anat. DE MONTAIGLON. Paris, 1875 et suiv., in-8°.
- CHANTELOU, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, publié par L. LALANNE. Paris, 1885, grand in-8°.
- GENEVAY (A.), *Le Style Louis XIV. Charles Le Brun décorateur, ses œuvres, son influence, ses collaborateurs, son temps.* Paris, 1886, in-f°.
- HUBERT (Jules), *Notice sur les maisons du peintre Charles Le Brun, rue du cardinal Lemoine, anciennement des Fossés Saint-Victor.* Paris, 1887, in-8°.
- JOUIN (Henry), *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV. — Le Premier Peintre, sa vie, son œuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence, d'après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédites.* Paris, 1889, in-f°.

II. OUVRAGES RELATIFS AUX ŒUVRES DE LE BRUN.

- BEYS (Charles DE), *Œuvres poétiques*, 1651, in-4° (Sonnet sur la Lapidation de saint Étienne).
- FÉLIBIEN (A.), *Description du château de Vaux*, s. d., in-8°.
- FÉLIBIEN (A.), *Les Reines des Perses aux pieds d'Alexandre, peinture du Cabinet du roi.* Paris, 1663, in-4°. Réimprimé dans *Description de divers ouvrages de peinture faits pour le roi.* Paris, 1671, in-12.

LE LABOUREUR (Louis), *La Promenade de Saint-Germain. — A Mademoiselle de Scudéry*. Paris, 1669, in-12.

Tapisseries du Roi. 1670, in-f°.

FÉLIBIEN, *Description de divers ouvrages de peinture faits pour le roi*. Paris, 1671, in-12 (Comprenant des Descriptions de l'Arc de la place Dauphine, des Reines des Perses aux pieds d'Alexandre, du Portrait du roi, des Quatre Éléments et des Quatre Saisons).

D. S. A. (Mlle DE SAINT-ANDRÉ), *Description de la chapelle de Sceaux*, poème. Paris, 1676, in-8°.

Description du plafond de l'Aurore, peint par M. Le Brun dans les pavillons des potagers de Sceaux. S. l. n. d., in 12.

SAINT-USSANS, *Sur un tableau de la Nativité de Notre-Seigneur, fait par M. Le Brun, Premier Peintre du roi. — A Monsieur Helvétius, docteur en médecine*. Paris, s. d., in-8°.

FÉLIBIEN, *Description de l'escalier des Ambassadeurs* (Cabinet de Manuscrits de la Bibliothèque nationale, ms. fr., 11684).

GUILLET DE SAINT-GEORGES, *Description manuscrite du Grand Degré* (Ms. fr., 16684).

RAINSSANT, *Explication des tableaux de la Galerie de Versailles et des deux salons*. Versailles. 1687, in-4°.

CARNEAU (le Père Étienne), *A Monsieur Le Brun, Premier Peintre du roi et grand intendant des manufactures royales sur son excellent tableau d'Alexandre* (sonnet), dans *Œuvres poétiques* du Père Étienne Carneau.

LE BRUN (Ch.), *Conférence sur l'expression générale et particulière*. Paris, 1698, in-16.

FLORENT LE COMTE, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1699-1700, 3 vol. in-12.

MARIETTE, *Description sommaire des dessins..., du cabinet de feu M. Crozat avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*. Paris, 1741, in-8°.

La Grande Galerie de Versailles et les deux salons qui l'accompagnent, peints par Ch. Le Brun, Premier Peintre de Louis XIV,

dessinés par J.-B. Massé, peintre et conseiller de l'Académie royale de peinture, 1753. Bibliothèque nationale; collection Deloynes, n° 1244, t. XLVII.

DANDRÉ-BARDON, *Apologie des allégories de Rubens et de Le Brun, introduites dans les galeries du Luxembourg et de Versailles.* Paris, 1777, in-12.

Dissertation sur un traité de Ch. Le Brun concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux, ouvrage enrichi de la gravure des dessins tracés pour la démonstration du système. Paris, Chalcographie du musée Napoléon, 1806.

QUINAULT, *Œuvres choisies.* Paris, 1811, 2 vol. in-18 (*Poème de Quinault sur les peintures de Sceaux*).

HELLIS, *Découverte du portrait de Pierre Corneille par Charles Le Brun.* Rouen, 1847, in-8°.

CHENNEVIÈRES (Ph. DE), *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France.* Paris, 1847-1862, in-8°, t. I^{er}, p. 156-157 (*Renseignements sur le tableau de Caen*).

Archives de l'Art français et Nouvelles Archives de l'Art français. Paris de 1851 à 1907, in-8°. *Passim*.

CHAPPOTIN DE SAINT-LAURENT, *Lettres à d'Argenville sur le point de savoir si Le Brun s'est inspiré de Breughel pour le Char de Darius dans la Bataille d'Arbelles* (*Revue Universelle des Arts*, t. XVI, p. 35 et suiv.).

CHENNEVIÈRES (Ph. DE), *Notice sur la Galerie d'Apollon au Louvre.* Paris, 1851, in-12.

LACORDAIRE, *Notice historique sur la manufacture des Gobelins.* Paris, 1855, in-8.

VITET (L.), *L'Académie royale de peinture et de sculpture.* Paris, 1861, in-8°.

GRÉSY (E.), *Château de Vaux-le-Vicomte. — Documents inédits sur les artistes peintres, sculpteurs, tapissiers, qui ont travaillé pour le surintendant Fouquet.* Melun, 1861, in-8°, et *Archives de l'Art français*, t. VI.

- LECOY DE LA MARCHE, *L'Académie de France à Rome*. Paris, 1874, in-8°.
- Réunions des sociétés des Beaux-Arts des départements*. Paris, 1877 et suiv., in-8°. *Passim*.
- ADVIELLE (V.), *Histoire de la ville de Sceaux depuis son origine jusqu'à nos jours*. Sceaux, 1883, grand in-8°.
- GUIFFREY (J.-J.), *Histoire générale de la Tapisserie* (1878-1885) : *la Tapisserie française*. Paris, s. d., grand in-f°.
- GUIFFREY (J.-J.), *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*. Paris, 1881 à 1901, 5 vol. in-4°.
- BONNAFÉ (E.), *Les Amateurs de l'ancienne France. Le Surintendant Fouquet*. Paris, 1882, in-4°.
- JOIN (H.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*. Paris, 1883, grand in-8°.
- GUIFFREY (J.-J.), *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV*. Paris, 1885, 2 vol. in-4°.
- DUSSIEUX, *Le Château de Versailles. Histoire et description*. Versailles, 1885, 2 vol. in-8°.
- LHUILIER, *La Tapisserie dans la Brie et le Gâtinais (Réunions des sociétés des Beaux-Arts des départements, 1885, t. IX, in-8°)*.
- GUIFFREY (J.-J.), *Histoire de la Tapisserie*. Tours, 1886, grand in-8°.
- Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales par A. DE MONTAIGLON et J.-J. GUIFFREY. Paris, 1887 et suiv., in-8°.
- ABRAHAM (Tancrède), *Note sur une esquisse peinte de la Bataille de Constantin par Le Brun (Réunions des sociétés des Beaux-Arts des départements, 1888, t. XII, p. 815 et suiv.)*.
- CHAMPEAUX (J. DE), *Histoire de la peinture décorative*. Paris, 1890, in-8°.
- JOIN (Henry), *Henriette Sélincart, femme d'Israël Silvestre*.

Son portrait sur marbre par Ch. Le Brun. Paris, 1890, grand in-8° (Extrait de *l'Artiste*).

PEYRE (Roger), *Vaux-le-Vicomte (Le Correspondant, année 1892)*.

MERSON (Olivier), *Charles Le Brun à Vaux-le-Vicomte et à la manufacture royale des meubles de la Couronne (Gazette des Beaux-Arts, 1895)*.

FOURNIER-SARLOVÈZE, *le Château de Vaux-le-Vicomte (Revue de l'Art ancien et moderne, 1898)*.

MERSON (Olivier), *A propos de quelques grandes œuvres disparues de Ch. Le Brun (Gazette des Beaux-Arts, 1899)*.

NOLHAC (Pierre DE), *L'Art de Versailles. L'Escalier des Ambassadeurs (Revue de l'Art ancien et moderne, 1900)*.

NOLHAC (Pierre DE), *L'Art de Versailles. La Galerie des Glaces (Revue de l'Art ancien et moderne, 1903)*.

FENAILLE (M.), *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900 (Période Louis XIV, 1662-1699)*. Paris, in-f°.

CHATELAIN, *Le Surintendant Foucquet*. Paris, 1903, in-8°.

FONTAINE (A.), *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture, d'après les manuscrits de l'École des Beaux-Arts*. Paris, s. d. (1904), in-8°.

HOURTICQ (Louis), *L'Art académique (Revue de Paris, 1904)*.

FONTAINE (A.), *Les doctrines d'art en France. De Poussin à Diderot*. Paris, 1908, in-8°.



INDEX ALPHABÉTIQUE

- ACILLY (Le chevalier d'), p. 141.
Adoration (l') des Bergers, p. 152, 153.
ALEXANDRE LE GRAND, p. 53, 54, 55 à 59.
Alexandre (Batailles d'), 56 à 59, 64, 71, 103, 146 — *et Diogène*, p. 12.
Anges rebelles (La Chute des), p. 151, 152.
ANGUIER, p. 110.
ANNE D'AUTRICHE, p. 51.
Annonciation (L'), p. 8.
Apollon (Décoration de la galerie d'), au Louvre, p. 17, 63 à 67.
ARBANT, p. 67.
Arbelles (Bataille d'), p. 56 à 59.
Ascension (L'), p. 51.
Assomption (L'), p. 51.
AUDRAN (Claude), p. 58.
AUDRAN (Gérard), p. 90, 92.
AUMONT (Duc d'), p. 15, 17.
Aumont (Décoration de l'hôtel du duc d'), p. 17.
Babylone (Entrée d'Alexandre à), p. 56 à 59.
Bacchus rencontrant Ariane à Naxos, p. 94.
BALLIN, p. 65.
BAPTISTE, voir MONNOYER.
BASSAN (LE), p. 20.
BAUDET, p. 75.
BAZINIÈRE (Bertrand DE LA), p. 17.
Bazinière (Décoration de l'hôtel de la), p. 17.
BEAUVALLON (DE), p. 6.
BÉJART (LA), p. 32.
BELLÈVRE (Nicolas POMPONNE DE), p. 16.
Bellièvre (Portrait de Nicolas Pomponne de), p. 17.
Bénédicite (Le), p. 15.
BERNIN (Le cavalier), p. 140.
BLANC (Charles), p. 15, 143.
BLANCHARD (J.), p. 117, 119.
BLANCHET, p. 12.
BLÉMUR (DE) p. 96.
BOELS, p. 110.
BOSSE (Abraham), p. 42, 44, 49.
BOURDON (Sébastien), p. 41, 42, 46.
BOUTHELIER, p. 8.
BRETONVILLIERS (DE), p. 19.
BUNEL (Jacob), p. 63.
Bussy-Rabutin (Portrait de), p. 17.

- BUTAY (les), p. 5.
 BUTAY (Suzanne), p. 14.
- CAFFIERI (les), p. 5.
 CAFFIERI, p. 74.
Calvaire (Le), p. 12.
 CARNEAU (Le père Étienne), p. 141.
 CARRACHE (Les), p. 119.
 CARRACHE (Annibal), p. 10, 11, 120.
Caton (La Mort de), p. 12.
Cène (La), p. 153.
 CHAMPAIGNE (Jean-Baptiste DE), p. 117.
 CHAMPAIGNE (Philippe DE), p. 117.
Chancelier de France (Le) et les échevins de Paris à l'entrée triomphale de Louis XIV et de Marie-Thérèse, p. 94.
Charité romaine (La), p. 12.
 CHARMOIS (Martin DE), p. 37, 40.
 CHARPENTIER, p. 85.
 CHATELAIN, p. 27, 53.
 CHATILLON, p. 88.
 CHENNEVIÈRES (Philippe DE), p. 63.
Christ (Baptême du) (Musée de Caen), p. 96.
 — *(Entrée du) à Jérusalem*, p. 152.
 — *au désert, adoré par les anges*, p. 16, 51.
 — *en croix (Musée de Marseille)*, p. 96.
 — *mort*, p. 12.
 — *mort sur les genoux de la Vierge*, p. 11.
 CHRISTOPHE (Joseph), p. 94, 107.
 COLBERT, p. 35, 44, 45, 48 à 50, 52, 53, 60, 67, 69 à 71, 76, 90 à 92, 97, 99, 100, 114, 115, 117, 122, 123, 131, 134, 136, 137, 143, 144.
- COLBERT (Mme), p. 52.
 COLLIGNON, p. 132.
 CONDÉ (Prince de), p. 99, 115, 151.
Condé (Statue équestre du prince de), p. 132.
 CORRÈGE (Le), p. 118.
 COTELLE (Jean) p. 29.
 CROZAT (Pierre), p. 84, 142.
 COYPEL (Antoine), p. 83.
 COYSEVOX, p. 72, 132, 134, 136.
 CRÉQUI (Maréchal DE), p. 150, 151.
Crucifix aux anges (Le), p. 146.
Crucifixion, p. 148, 149, 152.
Cureau de la Chambre (Tombeau de), p. 132.
- DELACROIX (Eugène), p. 67.
 DELOBEL, p. 72.
 DESCARTES, p. 119, 120, 125, 126.
Descente (la) de Croix, p. 11; — pour le maréchal de Villeroy, p. 146.
 DESJARDINS, p. 74.
 DESPORTES, p. 66.
 DIEU, p. 107.
 DORBAY (François), p. 71.
 DOUBLET, p. 53.
 DUBREUIL (Toussaint), p. 63.
 DUFRESNOY, p. 48.
 DULIN (Louis), p. 107.
 DUMESNIL (Louis), p. 107.
- Echevins de Paris (Portrait des)*, p. 17.
Eglise (L') victorieuse de l'Hérésie, p. 5.
 EGMONT (Juste D'), p. 36.
Éléments (Tenture des), p. 108, 109.
 ENGHEN (Duc D'), p. 29.

- EPHESTION, p. 53, 55.
 ERRARD (Charles), p. 39 à 46, 62, 117, 123, 141.
 FELIBIEN, p. 25, 27, 54 à 56, 75, 141.
 FOUQUET (Nicolas), p. 19, 23 à 32, 44, 45, 52, 53, 63, 70, 91, 92, 100, 131, 133, 136.
 FOUQUET (Madame), p. 25, 27, 29.
 FRANCART, p. 109.
 GENOELS, p. 58, 109.
 GERVAISE (Jacques), p. 65.
 GIRARDON (François), p. 65, 132, 133, 136.
Gobelins (Visite du roi aux), p. 97.
 — (*Tapisseries des*), p. 105 à 111.
 GONTIER (Léonard), p. 65.
 GOUJEON, p. 29.
 GOUJON (Paul) dit LA BARONNIÈRE, p. 65.
Granique (Passage du), p. 56 à 59.
 GUÉRIN, p. 74.
 GUIDI (Domenico), p. 140, 141.
 GUILLET DE SAINT-GEORGES, p. 16, 32, 68, 90, 91.
 HALLÉ, p. 107.
 HENRI IV, p. 64.
Hercule (Mort d'), sur le bûcher, p. 8.
 — *faisant dévorer Diomède par ses chevaux*, p. 8.
 HERMANS, p. 20.
 HESSELIN, p. 17.
Hesselin (Décoration de l'hôtel d'), p. 17.
Histoire du roi (Tentures de l'), p. 88, 106 à 109, 110, 147.
Horatius Coclès, p. 10, 11, 12.
 HOUSSE, p. 106.
 HUET (Daniel), p. 96, 97.
 HUTINOT, p. 74.
 JABACH (Everhard), p. 25, 122.
Jabach et sa famille, p. 17.
 JARS (chevalier DE), p. 17.
Jars (Décoration de l'hôtel du chevalier de), p. 17.
Jethro (Les filles de), p. 146, 148, 149.
 JOLLAY (Françoise), p. 143.
 JOUIN (Henry), p. 93, 94.
 JOUVENET (Jean), p. 128.
 JULES II, p. 59.
La Bazinière (Décoration de l'hôtel), p. 24.
 LA CHAPELLE (M. DE), p. 147, 148.
 LA FONTAINE (Jean DE), p. 33.
 LA FOSSE (Charles DE), p. 83, 128.
 LALLEMENT (Philippe), p. 29.
 LAMBERT DE THORIGNY (Président), p. 17.
Lambert (Décoration de l'hôtel), p. 20, 21.
 LANFRANC, p. 6.
 LA RIVIÈRE (abbé DE), p. 17.
La Rivière (Décoration de l'hôtel de l'abbé de), p. 17.
 LASQUIN, p. 88.
 LA VALLIÈRE (Mlle DE), p. 68.
 LE BRUN (Louis), p. 29.
Le Bé (Tombeau de Julienne), 132.
 LE CLERC (Sébastien), p. 138.
 LEGERET, p. 74.
 LE HONGRE, p. 74.

- LE LABOUREUR, p. 68, 141.
 LEMOYNE (François), p. 83.
 LE NOIR, p. 15.
 LE NÔTRE, p. 71, 136, 152.
 LE PAUTRE, p. 20.
 LESPAGNANDEL, p. 74.
 LE VAU, p. 25, 71, 75, 136.
 LICHERIE (Louis), p. 106.
 LIONNE (DE), p. 47.
 LORET, p. 62.
 LOUIS XIII, p. 71.
Louis XIII à cheval, p. 6.
 LOUIS XIV, p. 14, 24, 29, 31, 32, 46, 52 à 54, 56; 58, à 60, 64, 67, 69 à 74, 76, 78, 81, 84, 86, 92, 97, 99, 100, 110, 111, 113, 114, 115, 122, 130, 131, 135, 141, 153.
Louis XIV sous la figure de Jupiter lance la foudre, p. 95.
 LOUIS XV, p. 75.
Louvre (Projet de décoration pour le), p. 43.
Louvre (Décoration du), p. 17, 62, 63 à 67.
 LOUVOIS, p. 136, 144 à 148, 150 à 154.
 LUXEMBOURG (Maréchal DE), p. 142.

 MAGNIER, p. 74.
Maincy (Tapisseries de), p. 30 à 32.
Maisons Royales (Tenture des), p. 109, 110.
 MANSART (Jules Hardouin), p. 71, 76, 87, 89, 90, 136.
 MARATTA (Carlo), p. 140, 141.
 MARIE-STUART, p. 5.
 MARIETTE (J.-P.), p. 84.
Marly (Décoration de), p. 85 à 90.
 MARSY (les), p. 65.
 MARSY, p. 74.

Maxence (Triomphe de), p. 51.
 MAZARIN, p. 23, 30, 40, 44, 51, 67, 136.
 MÉDICIS (Côme de), p. 139.
 MÉDICIS (Laurent de), p. 115.
 MEUSNIER (Philippe), p. 87.
 MICHEL-ANGE, p. 34, 58, 115, 120, 135.
 MICHELET, p. 135.
 MIGNARD (Pierre), p. 8, 11, 46 à 50, 52, 144, 146, 148, 151, 152 à 154.
 MIGNARD (Nicolas), p. 126.
Miséricorde (Les œuvres de), p. 12.
Mois (Tenture des), p. 109, 110.
Moïse (Mariage de), p. 151, 152.
 MOLIÈRE, p. 33.
 MONNOYER (J.-B.) dit BAPTISTE, p. 20, 25, 65, 110.
Mucius Scevola, p. 12.
 MULLER, p. 67.

Nativité (La), p. 15.
 NIVELON, p. 5, 16, 20, 56, 68, 75, 76, 124, 138.
 NOLHAC (Pierre DE), p. 81.
 NOUVEAU (Jérôme DE), p. 17, 18.
Nouveau (Décoration de l'hôtel de Jérôme de), p. 17.

 OLIER, p. 18, 19.
Oliviers (Prière au jardin des), p. 51.
 ORLÉANS (duc d'), p. 99.
 ORMESSON (d'), p. 53.

Palais du Soleil (Le), p. 28.
Passions (Conférence sur l'expression des), p. 16.
 PATEL (Pierre), p. 20, 109.
 PERRAULT (Les frères), p. 136.
 PERRAULT (Charles), p. 96.

- PERRAULT (Claude), p. 136, 138.
 PERRIER (François), dit LE BOUR-
 GUIGNON, p. 6, 20.
 PICART (Bernard) LE ROMAIN,
 p. 124.
 PICAULT, p. 75.
 PILES (Roger DE), p. 5, 119.
 PLESSIS BELLIERE (M^{me} DU), p. 51.
*Plessis-Bellière (Décoration de l'hô-
 tel du)*, p. 24.
 — (*Portrait de M^{me} du*), p. 17.
 PONCET, p. 15.
 PONTHEAU, p. 12.
Porus (Défaite de), p. 56 à 59.
 — *combattant Alexandre*, p. 56.
 POUSSIN (Nicolas), p. 7, 9, 10 à
 12, 24, 62, 118, 120, 123, 124,
 128, 130, 153.
Présentation au temple (La), p. 15.
*Présidents (Décoration de l'hôtel
 des Premiers)*, p. 16.
Proserpine (Enlèvement de), p. 8.
 PUGET (Pierre), p. 134 à 136.
- QUINAULT, p. 92, 141.
- RAINSSAINT, p. 85.
 RAON, p. 74.
 RAPHAEL, p. 10, 24, 58, 118, 120,
 147.
*Raphaël (L'Ange) conduisant le
 jeune Tobie*, p. 11.
 RATABON, p. 40 à 45, 46.
 REGNAULDIN, p. 65, 74.
*Reines des Perses (Les) aux pieds
 d'Alexandre*, p. 54 à 56.
Résurrection (au musée de Lyon),
 p. 96, 97.
 RICHELIEU (Cardinal DE), p. 8, 30.
 ROMAIN (Jules), p. 147.
 ROMANELLI, p. 20.
 ROUSSEAU (Jacques), p. 87.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), p. 142.
 RUBENS, p. 83, 84, 128.
- Saint André (Le Crucifiement de)*,
 p. 15.
 SAINT-ANDRÉ, p. 65.
 SAINT-ANDRÉ (M^{lle} DE), p. 141.
Saint Barthélemy (Martyre de),
 p. 12.
Saint Charles Borromée en prières,
 p. 96.
Saint-Germain (Décoration de),
 p. 67, 68.
Saint Jacques-le-Majeur, p. 15.
Saint Jean-Baptiste, p. 8.
Saint Jean à Patmos, p. 15.
Saint-Sulpice (Décoration pour),
 p. 18, 19.
Saint Étienne (Le Martyre de),
 p. 15.
 SAINT-SIMON, p. 86, 87.
Saisons (Tenture des), p. 108, 109.
 SARRAZIN (Jacques), p. 41.
*Sceaux (Décoration du château
 de)*, p. 90 à 92.
- SCHOMBERG (Maréchal DE), p. 37.
 SCUDERY (M^{lle} DE), p. 28, 68.
 SÉGUIER (Le Chancelier), p. 6 à
 10, 12, 14, 35 à 37, 40, 44,
 45, 49, 53, 133, 137.
 SELINCART (Henriette), p. 143.
Serpent d'airain (Le), p. 15.
 SÈVES (Pierre DE), p. 16.
 SILVESTRE (Israël), p. 143.
 SIMONNEAU (Charles), p. 75.
 SURUGUE (Louis), p. 75.
 TESTELIN (Les frères), p. 36, 38, 40.
 TESTELIN (Henri), p. 106, 117,
 124.
 TESTELIN (Louis), p. 17.
Tièbre (Le), p. 12.
 TITIEN (Le), p. 118.

TORELLI, p. 32.

TRONSON, p. 19.

TUBY (J.-B.), p. 74, 91, 132.

Tuileries (Décoration aux), p. 62.

Turenne (Tombeau de), p. 132.

VALDOR (Jean), p. 12, 30.

VAN DER MEULEN (François), p. 5,
58, 72, 106, 109, 143, 152.

VAN OPSTAL, p. 20, 126.

VAN SWANEVELT, p. 20.

Vaubrun (Tombeau de), p. 132.

Vaux (Décoration du château de),
p. 25 à 29.

VERDIER (François), p. 5, 84, 90,
106, 143.

VERNANSAL (G.-L.), p. 107.

VÉRONÈSE, p. 8, 54.

*Versailles (Décoration du grand
escalier de)*, p. 68 à 76.

*Versailles (Décoration de la grande
galerie de)*, p. 57, 75 à 85.

Vierge (Assomption de la), p. 15.

VIGNON (Claude), p. 39.

VINCI (Léonard DE), p. 58.

VOUET (Simon), p. 6, 7, 8, 9, 12,
24, 36, 38, 111.

*Vulcain apportant à Vénus des
armes pour Enée*, p. 94.

WARIN (Jean), p. 72.

WATTEAU (Jean-Antoine), p. 142.

YVART (Baudrin).

TABLE DES GRAVURES

	Pages.
Portrait de Charles Le Brun, par lui-même.....	5
Sainte-Famille, dite « le Benedicite ».....	9
La fille de Jephté.....	17
Le Christ au désert servi par les anges.....	24
Hercule combattant.....	32
Le banquier Jabach et sa famille.....	40
Le triomphe de Cybèle (dessin).....	48
Le triomphe de Neptune et d'Amphitrite.....	52
Satisfaction donnée à Louis XIV par le cardinal-légat Chigi (dessin).....	56
Le château de Saint-Germain (tapisserie).....	64
Pompe funèbre du chancelier Séguier.....	72
Fragment de décoration du pavillon de l'Aurore au château de Sceaux.....	80
Projets de fontaines.....	88
Plafond de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles.....	92
Fragment du plafond de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles.....	96
Visite du roi aux Gobelins.....	104
Entrée de Louis XVI et de Marie-Thérèse à Douai (dessin)....	112
Seconde conquête de la Franche-Comté.....	120
Le rétablissement de la navigation.....	124
Fragment de la décoration de la Grande Galerie de Versailles..	128
Fragment de la décoration de la Grande Galerie de Versailles (dessin).....	132
Étude pour la décoration d'un des pavillons de Marly (dessin)...	136
Étude pour un portrait de Louis XIV (pastel).....	144
L'élévation de la Croix.....	148

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
CHAPITRE I ^{er} . — Naissance et famille de Le Brun. — Sa jeunesse. Fr. Perrier, Séguier et Vouet. — Première rencontre de Le Brun et de Mignard. — Le séjour à Rome.....	5
CHAPITRE II. — Tableaux religieux. — Décorations d'hôtels. — Les premiers portraits. — Le Brun et M. Olier. — Peintures de l'hôtel Lambert..	14
CHAPITRE III. — Le Brun chez Fouquet. — La décoration de Vaux. — La manufacture de tapisseries et de meubles de Maincy. — Les fêtes de Vaux.....	23
CHAPITRE IV. — Fondation et histoire de l'Académie. — Activité académique de Le Brun après 1655. — La lutte contre ses ennemis. — Le triomphe.	35
CHAPITRE V. — Le Brun Premier peintre et tout-puissant...	51
CHAPITRE VI. — Les grandes décorations. — Le Louvre, Saint-Germain, Versailles, Marly, Sceaux. — Les tableaux de chevalet postérieurs à 1661.	61
CHAPITRE VII. — Création des Gobelins. — Importance et variété de l'œuvre personnelle de Le Brun aux Gobelins. — Les collaborateurs de Le Brun aux Gobelins. — Le style de Le Brun dans ses travaux des Gobelins.....	99
CHAPITRE VIII. — L'autorité de Le Brun sur ses confrères. — L'académisme. — L'enseignement académique. — Création du cabinet royal. — L'académie de France à Rome. — Les conférences académiques. — Les écrits de Le	

	Brun. — Les écoles académiques de province : leur échec. — Vice essentiel du système pédagogique de Le Brun.....	114
CHAPITRE IX.	— Le Brun et les sculpteurs. — Influence du maître sur le développement général de l'école de sculpture. — Le Brun et les architectes. — Valeur de son œuvre architecturale.....	129
CHAPITRE XI.	— Disgrâce de Le Brun. — Sa lutte contre Louvois et Mignard. — Son découragement, sa retraite à Montmorency. — Sa mort.....	144
TABLEAU CHRONOLOGIQUE.....		155
CATALOGUE DES ŒUVRES DE LE BRUN.....		161
BIBLIOGRAPHIE.....		174
INDEX ALPHABÉTIQUE.....		181
TABLE DES GRAVURES.....		187

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET C^{ie}

Rue Garancière, 3

GETTY CENTER LIBRARY

MAIN

ND 553 L33 M31

BKS

c. 1

Marcel, Pierre, 1878

Charles Le Brun,



3 3125 00350 6595

